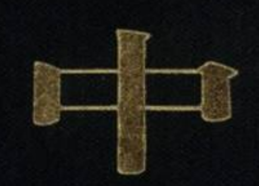
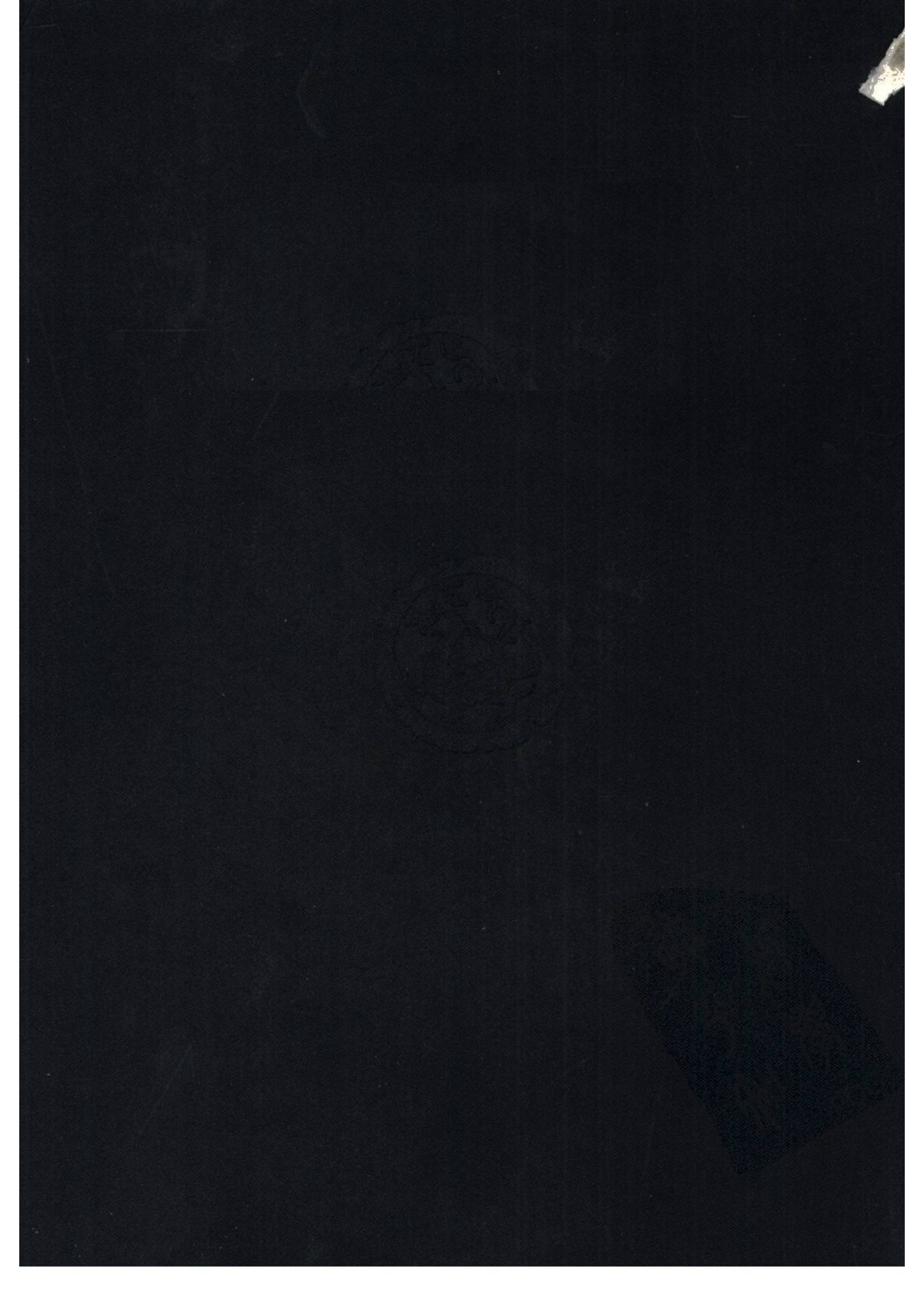

中

国

戏

曲

志



中国戏曲志

上海卷

中国戏曲志编辑委员会
《中国戏曲志·上海卷》编辑委员会

中国 ISBN 中心

中华人民共和国文化部
中华人民共和国国家民族事务委员会主办
中国戏剧家协会

国家社科基金资助重大项目
国家艺术科学规划重点项目

中国戏曲志编辑委员会

中国戏曲志编辑部

《中国戏曲志·上海卷》编辑委员会

主　　　编：孙　滨

副　主　编：章力挥　秦德超　汤草元

常务副主编：黄菊盛

委　　　员：丁是娥　马承源　王健民　王家熙　文　牧　方家骥　吕君樵
孙　滨　齐英才　汤草元　朱建明　李　平　李太成　李玉茹
李神童　苏　平　苏石风　肖　凌　陆萼庭　何　慢　汪　培
陈　多　张诚濂　许思言　郑传鉴　周良才　俞振飞　姚慕双
袁雪芬　聂佩华　秦德超　徐　进　徐扶明　徐抗生　流　泽
陶　雄　唐振常　章力挥　黄菊盛　龚伯安　蒋星煜　彭　飞
彭本乐　筱文艳　缪依杭　黎中城（按姓氏笔画排列）

《中国戏曲志·上海卷》编辑部

主　　任：黄菊盛（兼）

副 主 任：朱建明　周巩平　彭本乐

编　　辑：刘月美　张泽纲　张梅立　陈小云　陆丽娟　沈定卢　林明敏
茅林龙

特约编辑：李梅云　陈　珑

撰稿人（按姓氏笔画排列）

综　　述：周巩平　高义龙　黄菊盛

图　　表：朱建明　陈小云　陆丽娟

志　　略：王健民　王韵书　文　牧　朱建明　张泽纲　陆人伟　陆丽娟
周良材　茅林龙　彭本乐　高义龙

（以上为《剧种》撰稿人）

王健民　方家骥　文　牧　邓长风　兰　流　卢时俊　乐　怡
朱关荣　朱建明　朱　鳗　李　晓　李晓民　李素怀　李神童

武　锡　应耐良　余树人　张双勤　张泽纲　张梅立　沈如春
陆人伟　陆丽娟　陈　琥　周良材　茅林龙　夏慧聪　高义龙
唐葆祥　徐维新　钱苗灿　黄菊盛　黄镜明　彭本乐　韩希白
褚伯承　寒　青　裘文彬　缪依杭

（以上为《剧目》撰稿人）

方家骥　朱建明　辛清华　李梅云　陈　琥　汪建平　顾文芍
顾炳泉　柴俊为　薄森海

（以上为《音乐》撰稿人）

方家骥　张双勤　沈如春　沈鸿鑫　陈　琥　陈小云　庞曾涵
茅林龙　高义龙　唐　真　龚义江

（以上为《表演》撰稿人）

刘月美　朱建明　沈定卢　林明敏　黄菊盛

（以上为《舞台美术》撰稿人）

王关明　王诗昌　王韵书　文　牧　卢时俊　乐　怡　包丽萍
刘广发　刘月美　庄一拂　朱建明　李素怀　庞曾涵　应耐良
余树人　张万良　张双勤　张古愚　张泽纲　张展业　张梅立
沈如春　沈定卢　沈鸿鑫　陆人伟　陆文华　陆丽娟　陆萼庭
陈　琨　陈　琥　金勇勤　周良材　茅林龙　赵兴国　夏慧聪
侯硕平　顾文芍　高义龙　徐维新　钱苗灿　桑毓喜　唐葆祥
黄菊盛　黄镜明　彭本乐　韩希白　蔡世成　缪依杭

（以上为《机构》撰稿人）

沈定卢　林明敏　茅林龙

（以上为《演出场所》撰稿人）

朱建明　张泽纲　沈定卢　周良材　郑传鉴　茅林龙　侯硕平

（以上为《演出习俗》撰稿人）

朱建明　沈定卢　陈　琥　柴俊为　黄菊盛

（以上为《文物古迹》撰稿人）

马　莉　王家熙　冯金牛　吕冰冰　朱建明　李　平　李惠康
张泽纲　沈鸿鑫　周巩平　周良材　茅林龙　夏慧聪　祝均宙
徐维新　钱苗灿　彭本乐

（以上为《报刊专著》撰稿人）

方家骥　卢时俊　朱建明　沈鸿鑫　陈小云　周良材　茅林龙
彭本乐　缪依杭

（以上为《轶闻传说》撰稿人）

卢时俊　茅林龙　范益松

（以上为《谚语口诀行话》撰稿人）

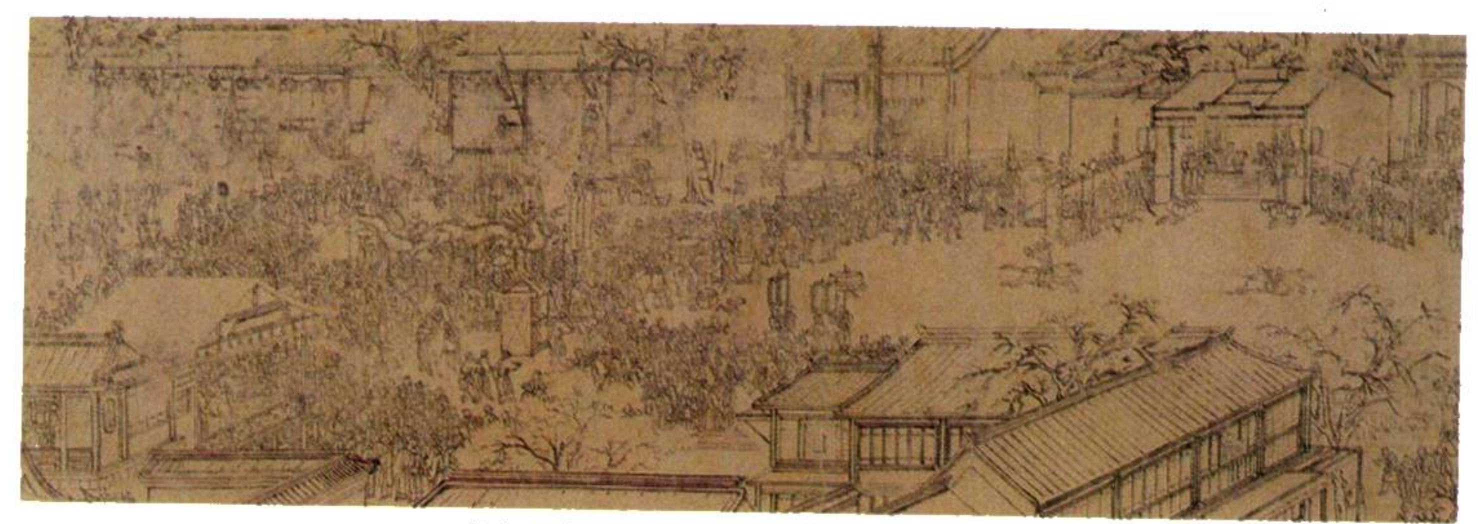
传　　记：王学勇　王诗昌　王家熙　王韵书　王染野　文　牧　卢时俊
朱　扬　朱建明　刘一飞　刘月美　李　晓　李神童　应耐良
余树人　张万良　张双勤　张泽纲　张展业　张梅立　沈如春
沈定卢　沈鸿鑫　陆人伟　陆丽娟　陆萼庭　何　慢　庞曾涵
杨常德　郑传鉴　周巩平　顾文芍　茅林龙　侯硕平　赵兴国
赵稚枫　徐维新　唐葆祥　陶　雄　钱苗灿　钱惠荣　桑毓喜
黄菊盛　龚义江　蒋星煜　彭　飞　彭本乐　韩希白　裘文彬
蔡世成　缪依杭　樊伯英

附录、索引：陆丽娟

摄　　影：马建平　王如官　朱家骅　庄羡祥　沈定卢　吴保章
吴德璋　张春华　施纪云　高春明　钱自清　黄　钧
谢仲善

提供部分资料者：李桐森　张古愚

提供部分图片者：王少楼　王家熙　刘月美　柴俊为



明人元宵灯市图卷(局部)　上海博物馆藏





清代戏曲人物花觚　上海博物馆藏



沪北钱业会馆戏楼(现移至豫园)

沪北钱业会馆打唱台(现移至嘉定汇龙潭公园)

青浦城隍庙戏楼

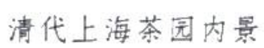


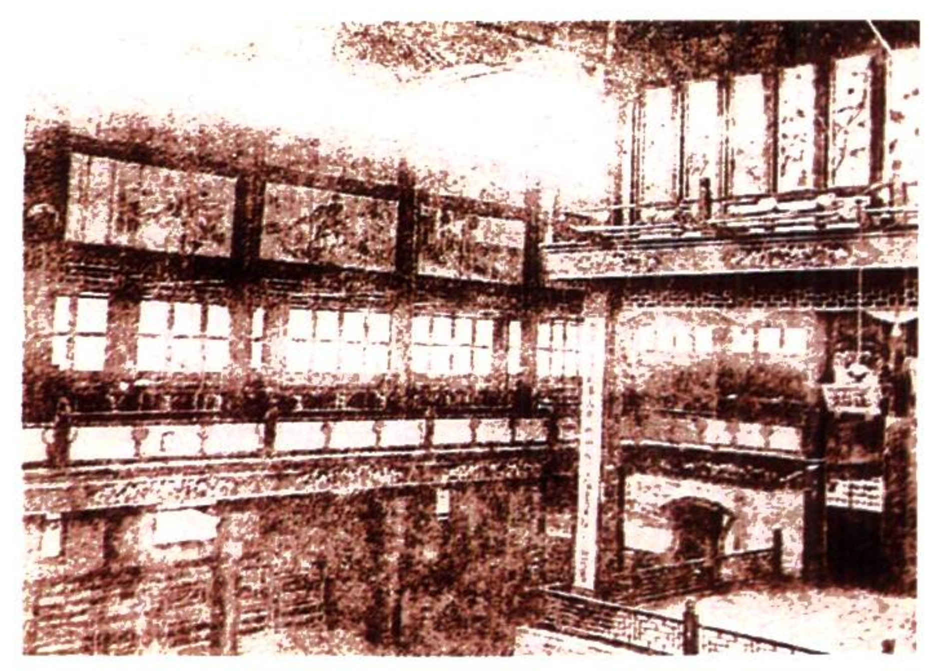


豫园打唱台

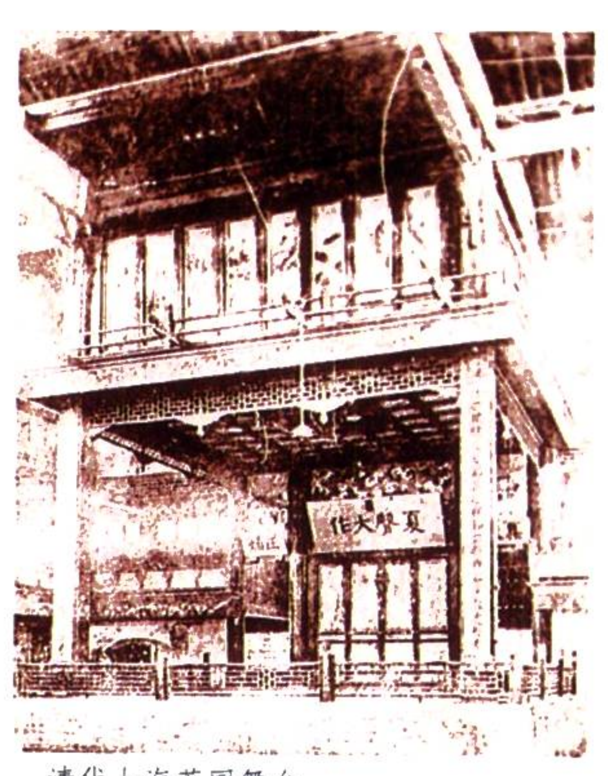


四明公所戏楼

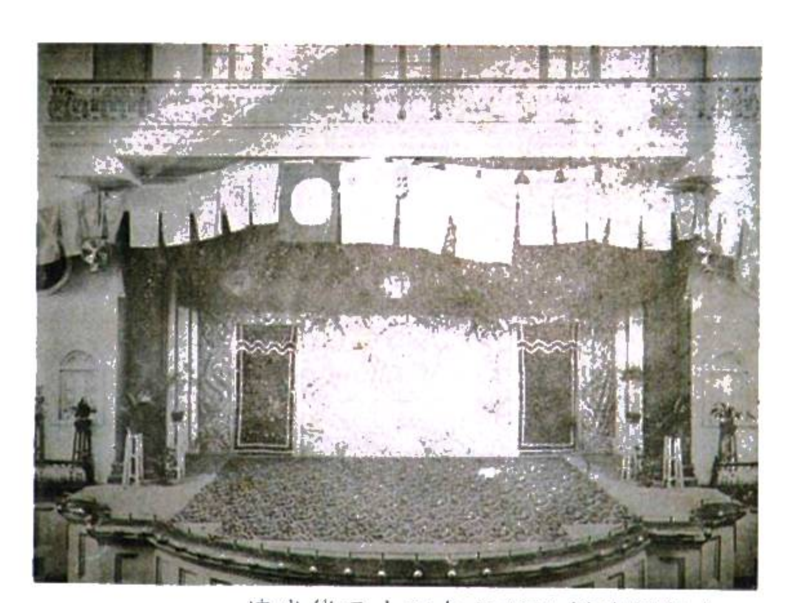




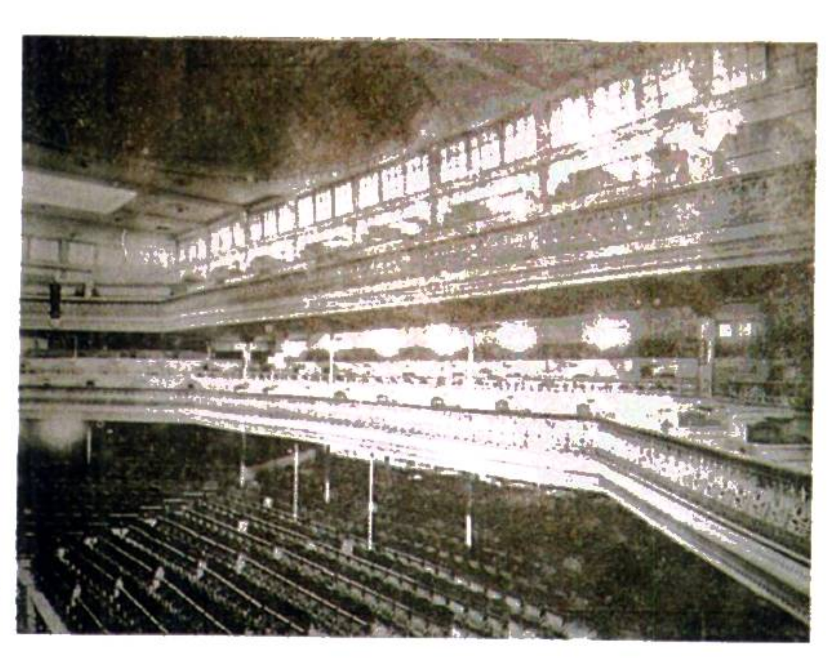
清代上海茶园内景



清代上海茶园舞台



清光绪三十四年(1908)新建新舞台



新舞台内景

人民大舞台



共舞台演出时观众入场的盛况

清代木版戏曲年画



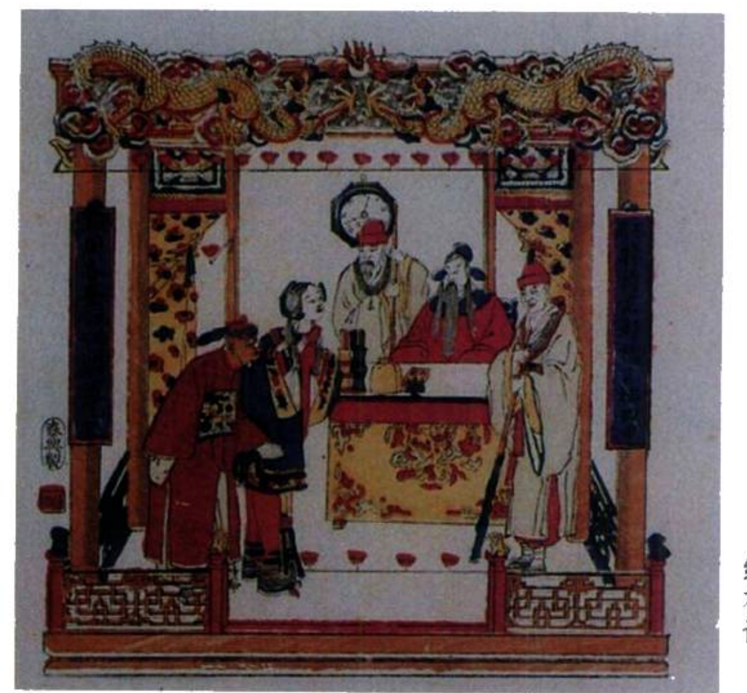
乔醋



节义廉明



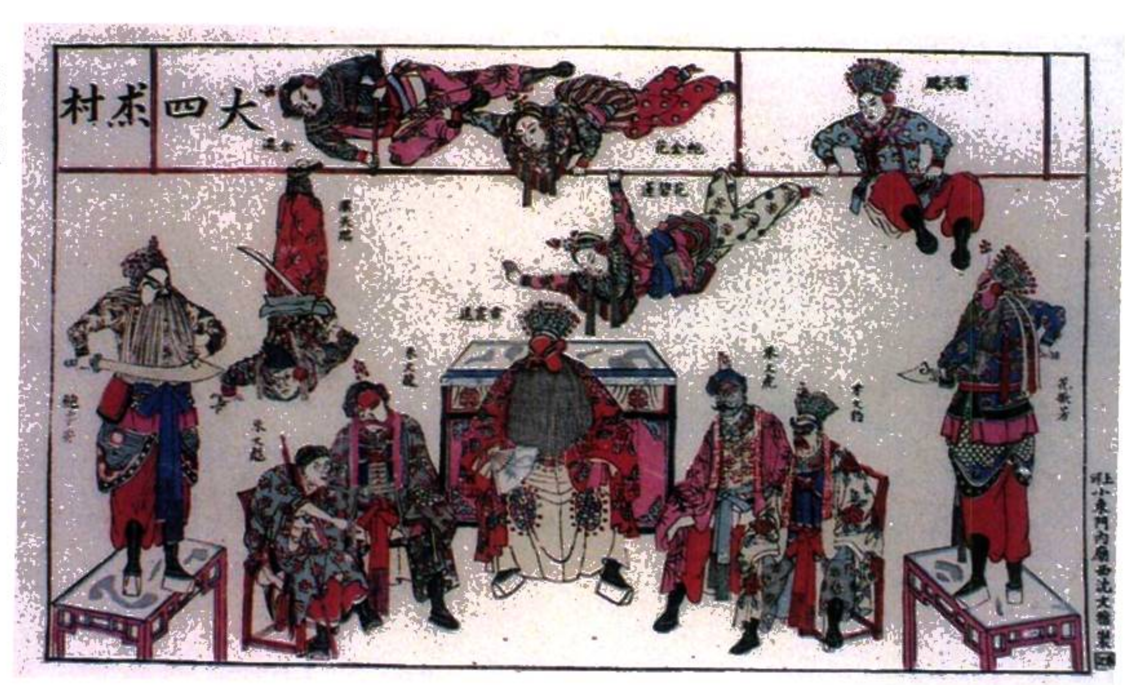
鸿鸾禧棒打薄情郎


绒花记

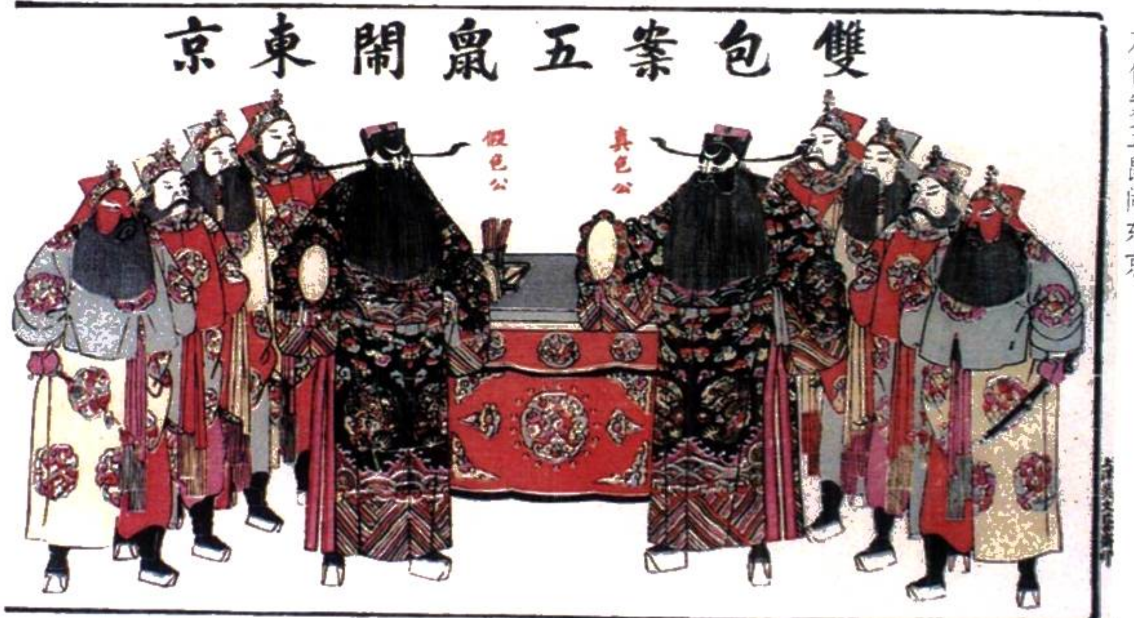


黑凤帕

清代木版戏曲年画

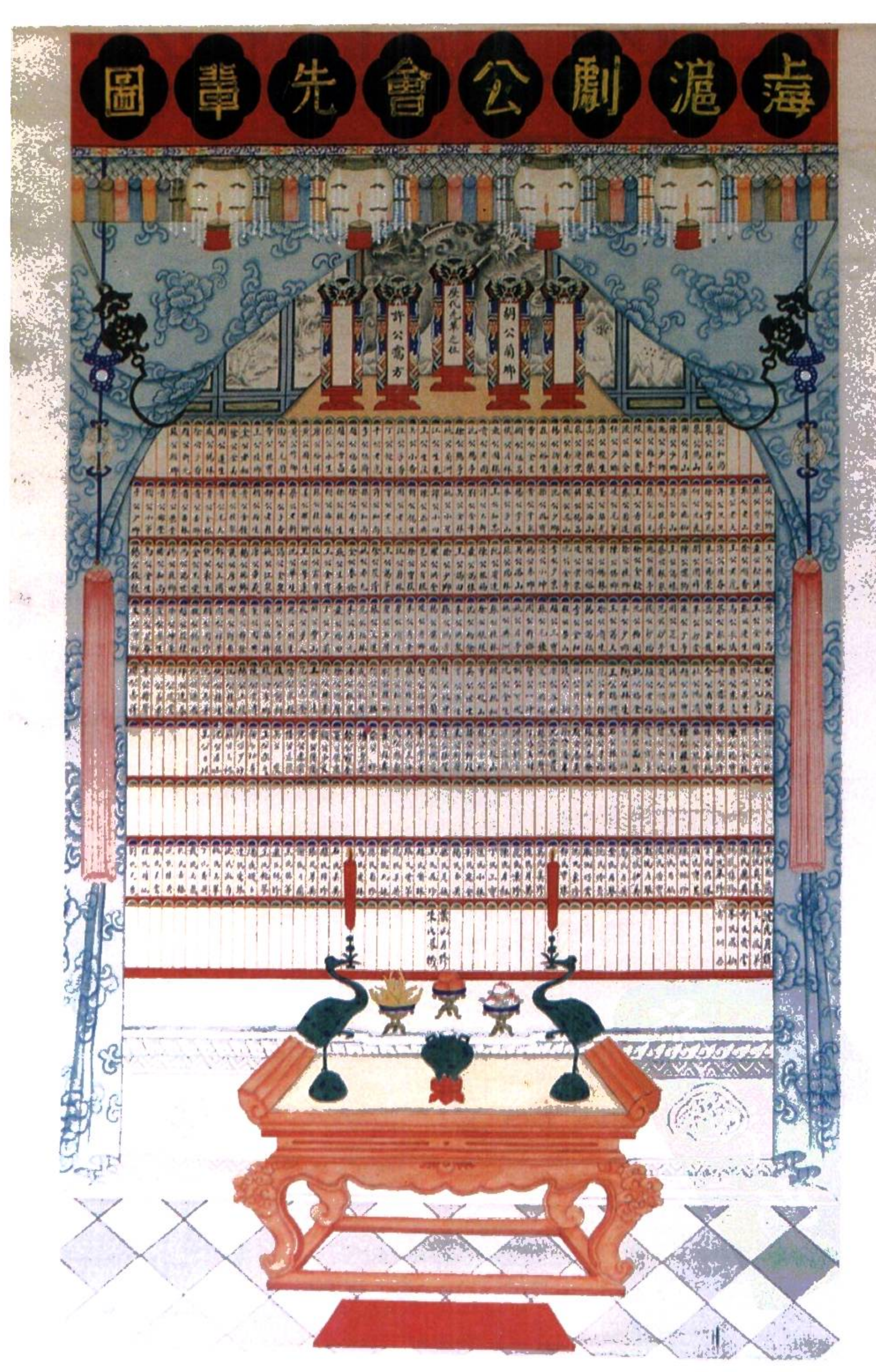


大四杰村

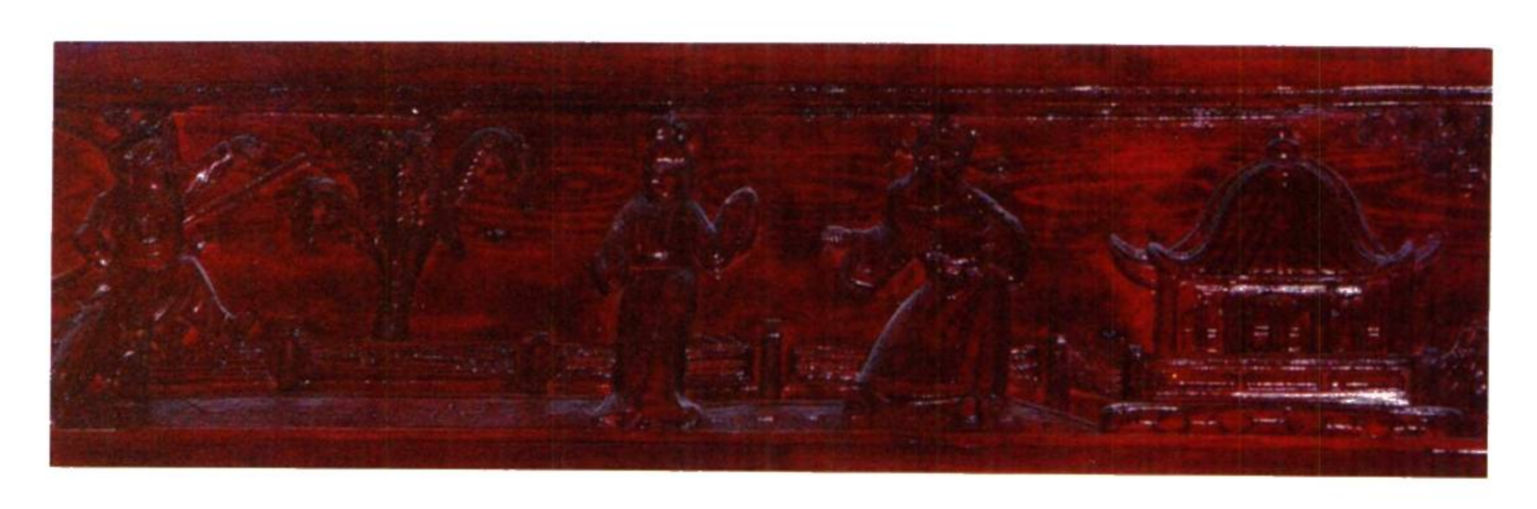


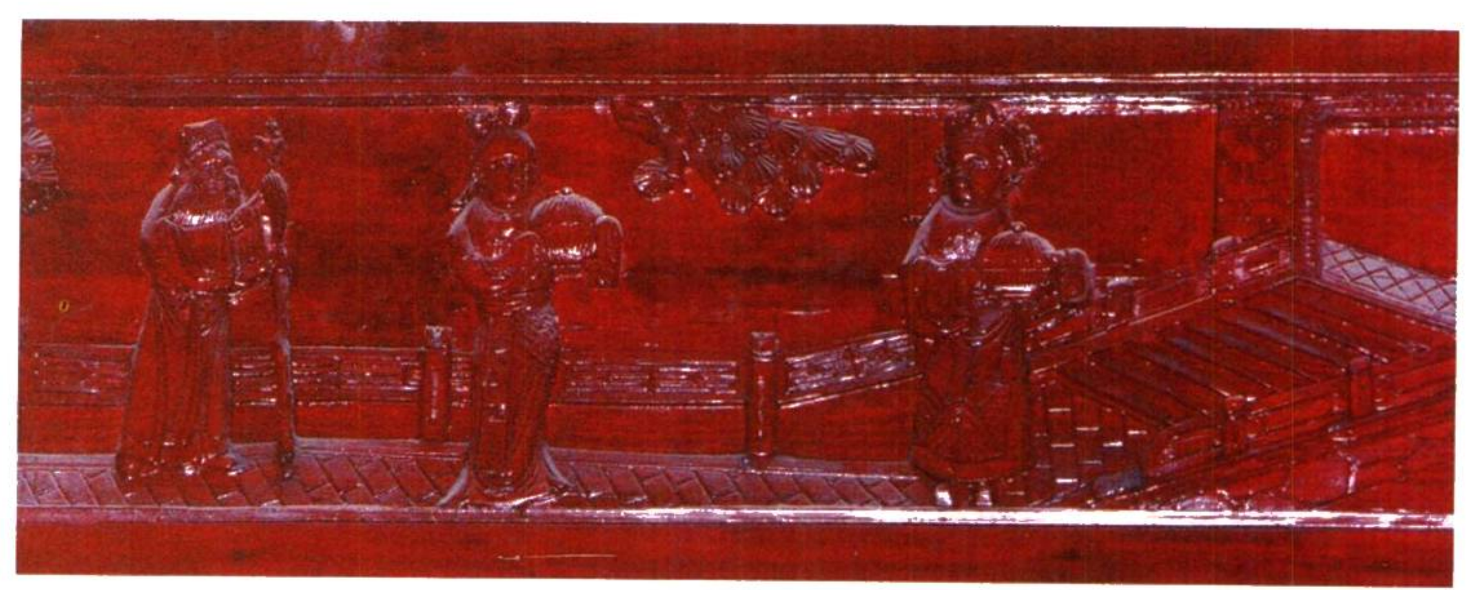
双包案五鼠闹东京

白水滩



沪剧先辈图　上海沪剧院藏





松江张氏雕花厅戏曲木雕《抱妆盒》(下)、《凤仪亭》(上)

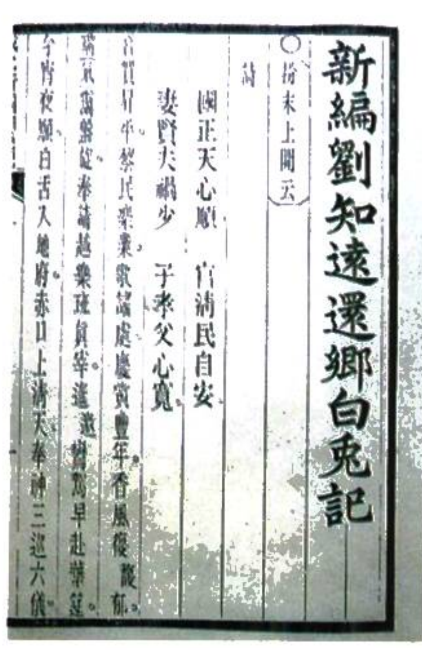
南汇六灶城隍庙戏楼戏曲木雕《渭水河》



伶界联合会残石匾







新編劉知遠還鄉白兎記

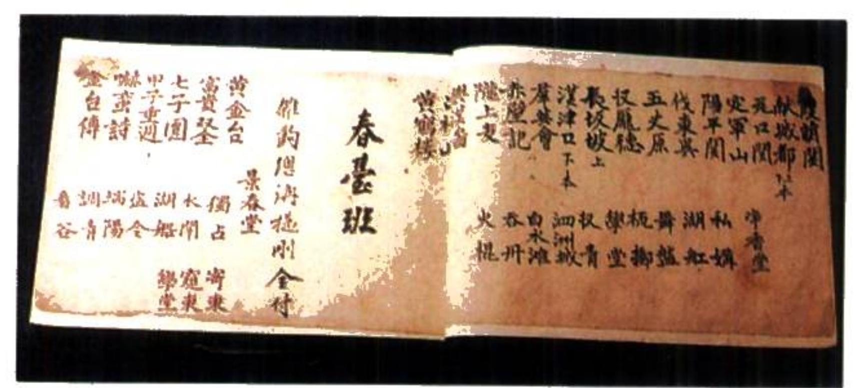
○搽末上開云

詩

國正天心順　官清民自安

妻賢夫禍少　子孝父心寬

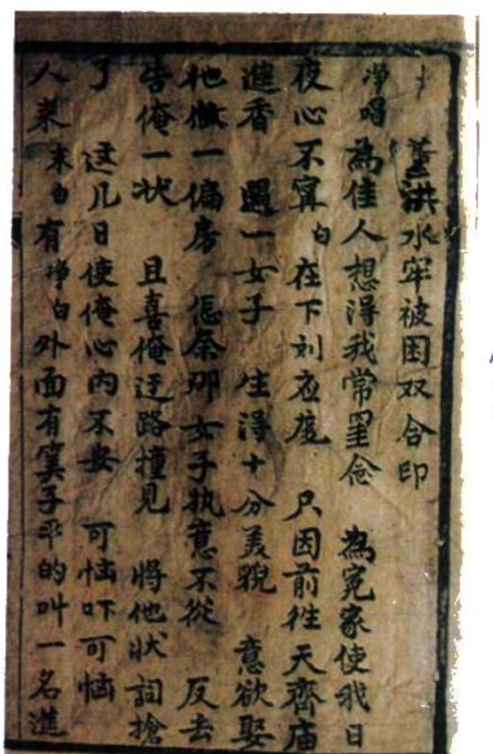
明成化本《白兔记》
上海博物馆藏



春臺班

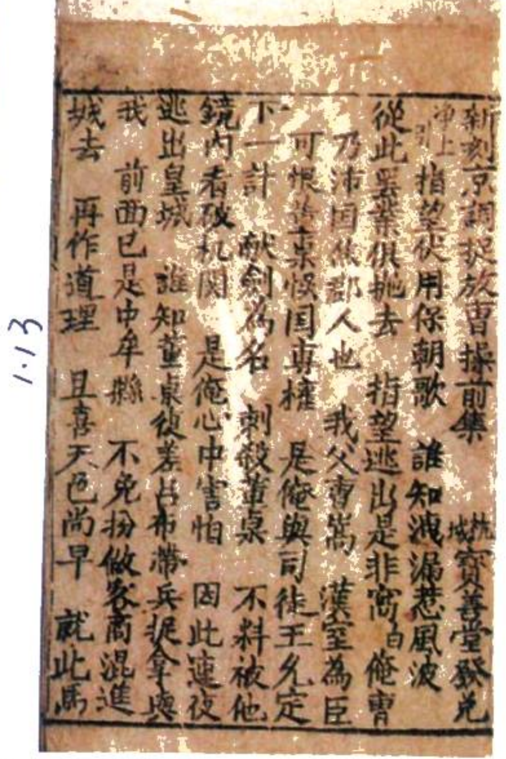


清乾隆三十九年(1774)春台班戏目　上海图书馆藏



卜 董洪水牢被困双合印

净唱 為佳人想得我常罣念 為冤家使我日夜心不寧 白 在下刘应彪 只因前往天齊庙進香 遇一女子 生得十分美貌 意欲娶他做一偏房 怎奈那女子執意不從 反去告俺一狀 且喜俺迂路撞見 將他狀詞搶了 这几日使俺心内不安 可恼吓可恼 人来 末白 有 净白 外面有莫子平的叫一名進



新刻京調捉放曹操前集　燕寶善堂發兑

净上引 指望保用保朝歌 誰知洩漏惹風波 從此罢業俱拋去 指望逃出是非窩 白 俺曹乃沛国谯郡人也 我父曹嵩 漢室為臣 可恨董卓怏国專權 是俺與司徒王允定下一計 獻劍為名 刺殺董卓 不料被他鏡内看破机関 是俺心中害怕 因此連夜逃出皇城 誰知董卓传差呂布帶兵捉拿與我 前面已是中牟縣 不免扮做客商混進城去 再作道理 且喜天色尚早 就此馬



民國八年重修

醉白集戲劇

利集

玉照堂梓

京剧剧本集《醉白集》　复旦大学图书馆藏



二十世紀大舞臺（1）

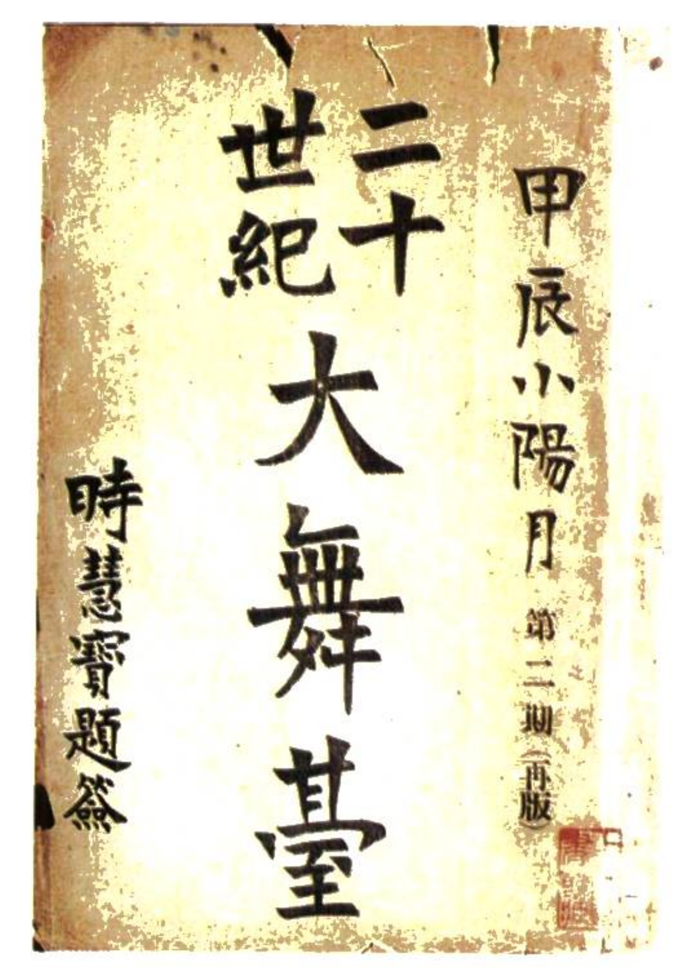
二十世紀大舞臺發刊詞

亞盧

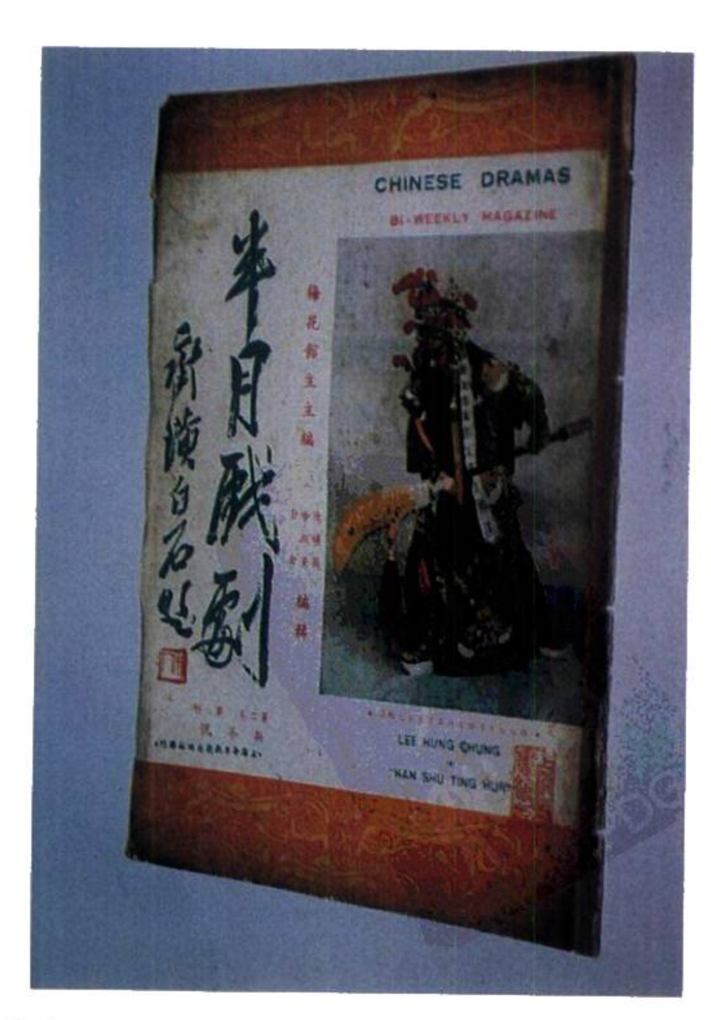
風塵澒洞，天地邱墟，莽莽神州，虜騎如織，男兒不能提三尺劍，報九世仇，建義旗以號召宇內，長驅北伐，直搗黃龍，殲虜酋以報民族，復不能投身游俠之林，抗志虛無之黨，炸丸匕首，購我自由，左手把民賊之袂，右手揕其胸，伏尸數十，流血五步，國魂為之昭蘇，同胞亦其幸福，而徒蟋蟀嚶嚶，泣赤手空拳，抱摻責懷復之雄心，竊觀天慕，識壇未由，一蓋騷而蘇之，蘇而言之，執達人而騁之，大聲疾呼，以援之，鑄總忠愛以總之，然而明珠投暗，遺掛劍之吡，陳鐘鼓於魯庭，爰居鼎卒，山淚枯三字，才盡萬言，日暮途窮，人間何世，齒仰天長慟而不能已。

一朝從虜活游，夕拉詩卒飲，此意不可道，有若荊大變一躅，天踏地，慫鬱無聊已耳，已可晉其披髮入山，不復問人間事乎，然而情有難堪矣，張目四顧，山河如死，匪種之盤踞如故，國民之墮落如故，公德不修，團體無望，實力未充，空言何補，偌

二十世紀大舞臺發刊詞　一







上海出版的部分戏曲刊物



清宣统二年(1910)农历五月初九上海新舞台戏单





辛亥四月念七夜戲禮拜四開鑼大吉

全班文武合演 五路進寶

文王訪賢

雙得頭彩

進寶招親

大當陽 長板坡 救主（全武行）

扶琴退兵

威鎮草橋

大戰鴛鴦橋（全武行）

行善得子

洛陽才子

古城刀劈蔡陽（關公）

相會

全班合演 合家歡樂

開設法大馬路吉祥街 電話壹千零念肆號

日戲價目　本舞臺章程　夜戲價目

上元軒印刷公司在售票處北首第九號門牌黃洋涇濱門面便是

清宣统三年(1912)农历四月二十七上海歌舞台戏单



上海舞臺
義興 男女合演 公司

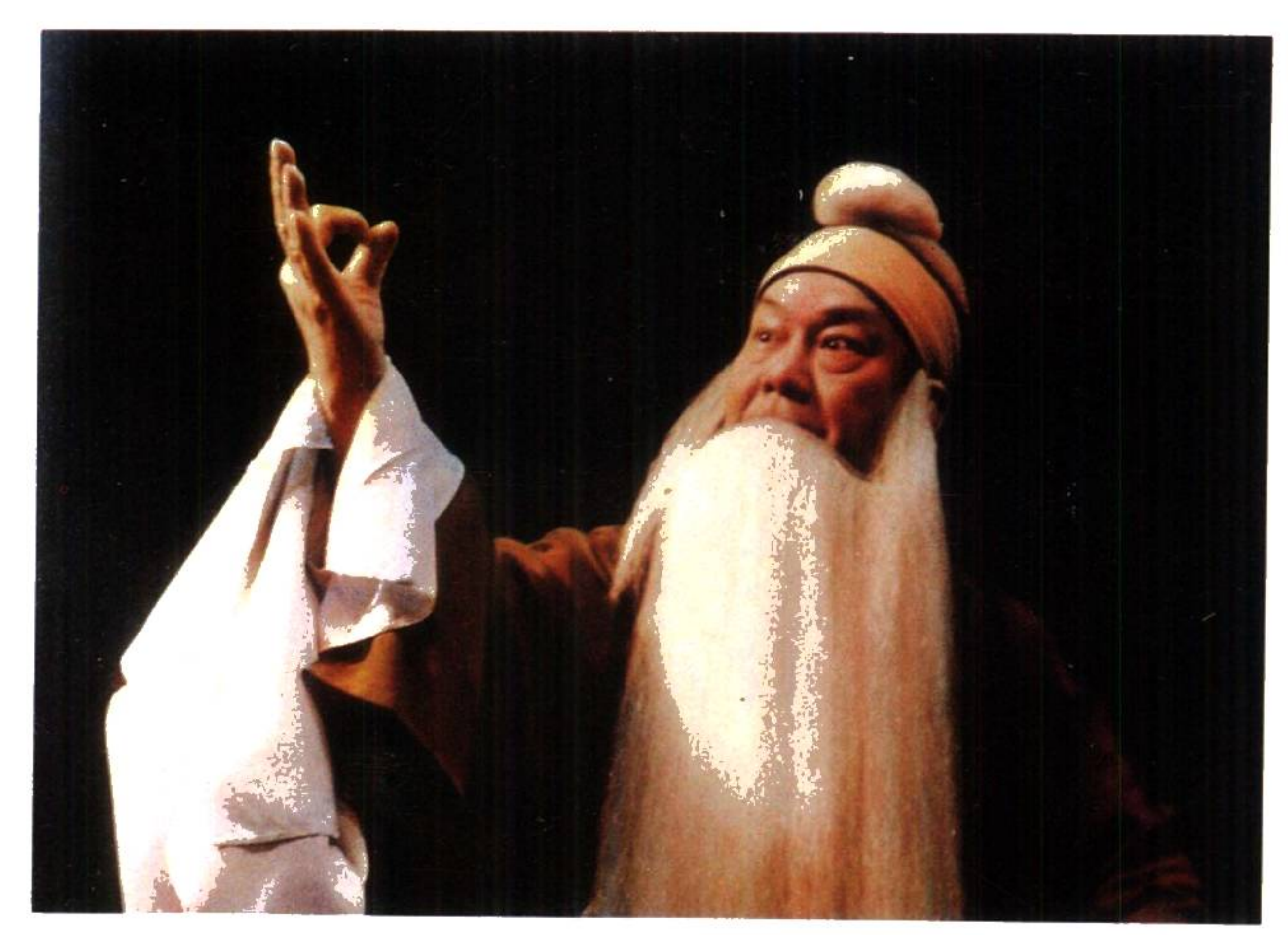
國曆十九年五月十九號禮拜一夜戲一覽表

臨別紀念 祇有三天

九十老鄉親 (天)(津)

七星燈 五丈原 斬魏延

民国十九年(1930)5月19日老乡亲(孙菊仙)在上海舞台演出戏单



周信芳在京剧《四进士》中饰宋士杰



盖叫天在京剧《武松打虎》中饰武松



俞振飞在昆剧《太白醉写》中饰李白



言慧珠在京剧《凤还巢》中饰程雪娥



童芷苓在京剧《大登殿》中饰代战公主



李玉茹在京剧《贵妃醉酒》中饰杨玉环



袁雪芬在越剧《西厢记》中饰莺莺



越剧《红楼梦》
徐玉兰饰贾宝玉
王文娟饰林黛玉

越剧《梁山泊与祝英台》
范瑞娟饰梁山泊
傅全香饰祝英台





尹桂芳在越剧《屈原》中饰屈原



丁是娥在沪剧《罗汉钱》中饰小飞娥

杨飞飞在沪剧《孤岛血泪》中饰金媛





王盘声在沪剧《陆雅臣》中饰陆雅臣



沪剧《一个明星的遭遇》，邵滨孙饰顾仲昆，茅善玉饰周璇



淮剧《女审》
筱文艳饰秦香莲
杨占魁饰陈世美
何叫天饰王廷玉



淮剧《蓝桥会》
筱文艳饰贾玉珍
杨占魁饰韦郎保



沪剧《星星之火》
筱爱琴饰杨桂英

京剧《龙凤呈祥》

张学津饰乔玄·李长春饰孙权·王梦云饰吴国太·汪正华饰刘备



京剧《青石山》·张美娟饰九尾狐

京剧《谭嗣同》





京剧《智取威虎山》

童祥苓在《智取威虎山》中饰杨子荣



李炳淑在《龙江颂》中饰江水英





京剧《龙江颂》

京剧《海港》，李丽芳饰方海珍，朱文虎饰马洪亮，周卓然饰韩小强

京剧《盘石湾》，李崇善饰陆长海，孙正阳饰 08



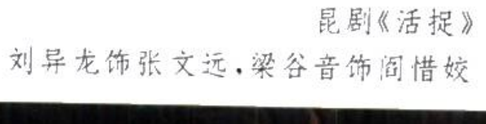
昆剧《长生殿》
蔡正仁饰唐明皇



昆剧《牡丹亭》
华文漪饰杜丽娘，岳美缇饰柳梦梅



昆剧《挡马》
王芝泉饰杨八姐，张铭荣饰焦光普



昆剧《活捉》
刘异龙饰张文远，梁谷音饰阎惜姣





昆剧《烂柯山》
梁谷音饰崔氏
计镇华饰朱买臣

昆剧《琼花》
华文漪饰琼花





昆剧《唐太宗》
计镇华饰李世民



昆剧《蔡文姬》
华文漪饰蔡文姬
蔡正仁饰董祀

越剧《血手印》
戚雅仙饰王千金
毕春芳饰林招得
魏兰芳饰林　母



越剧《盘夫索夫》
金采风饰严兰贞
陆锦花饰曾　荣





越剧《貂蝉》
张云霞饰貂蝉



越剧《十一郎》
吕瑞英饰徐凤珠
史济华饰穆玉玑
汪秀月饰嫂　子



甬剧《双玉蝉》
范素琴饰曹芳儿，柳中心饰沈梦霞



甬剧《半把剪刀》
贺显民饰曹锦堂，徐凤仙饰陈金娥

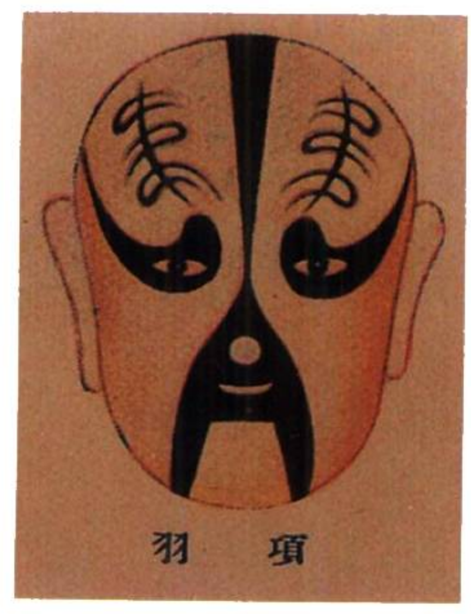


滑稽戏《七十二家房客》
杨华生饰警察“369”
绿杨饰二房东
笑嘻嘻饰流氓炳根
王汝刚饰小皮匠

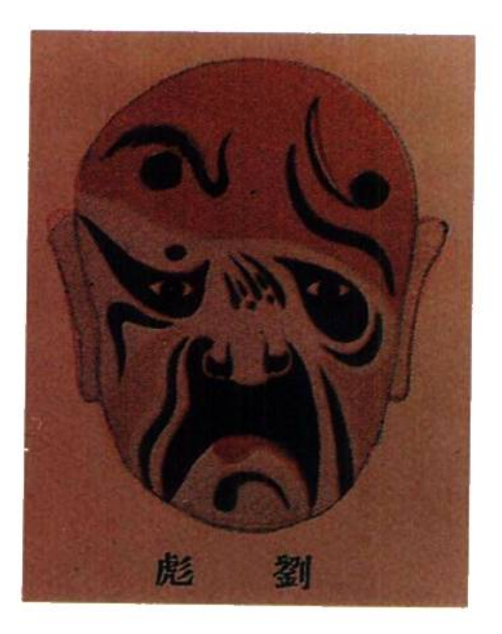


滑稽戏《路灯下的宝贝》
童双春饰蒋大毛
翁双杰饰蒋二毛
李青饰丁阿发



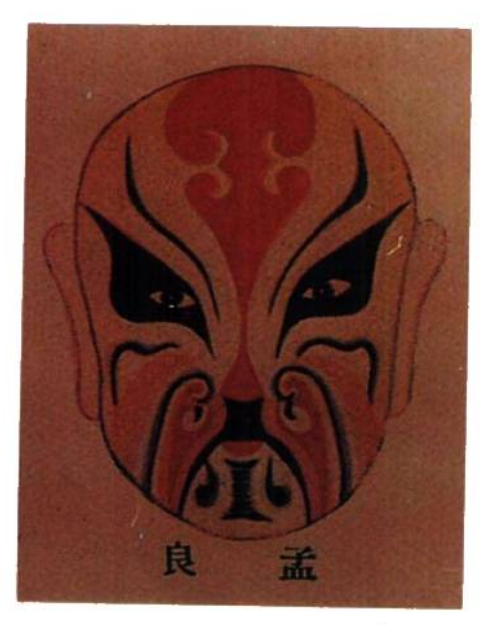
















中华人民共和国成立前上海京剧演员所绘传统戏脸谱


《收姜维》中姜维

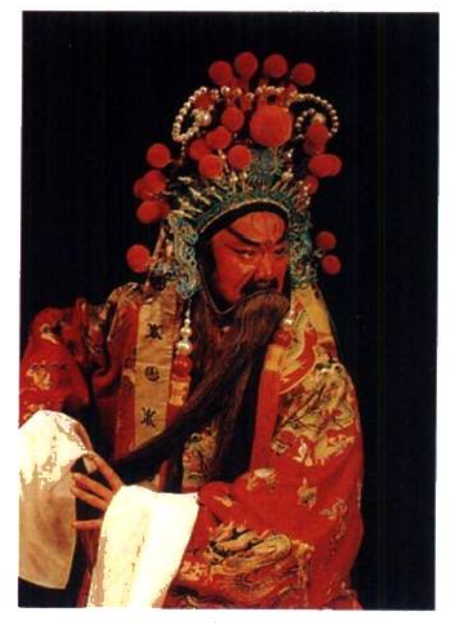

《宏碧缘》中鲍赐安


《割发代首》中典韦


《怪侠欧阳德》中欧阳德

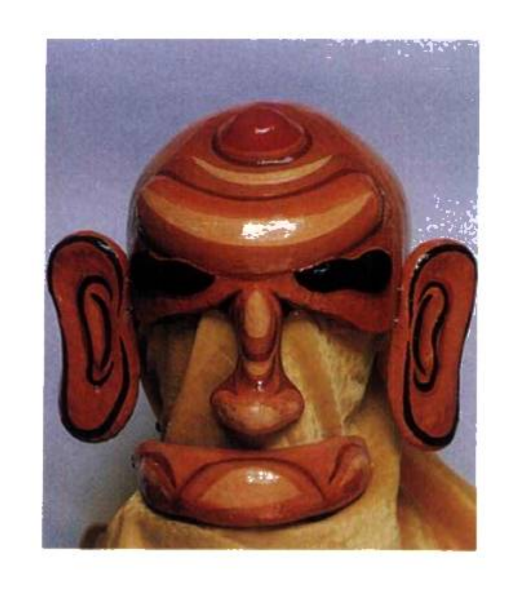
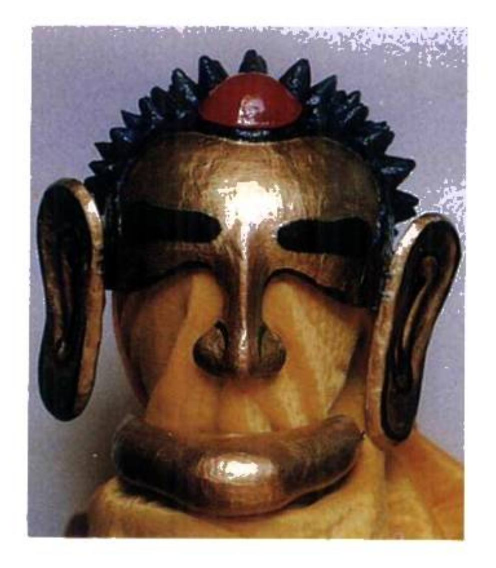

《狸猫换太子》中包拯

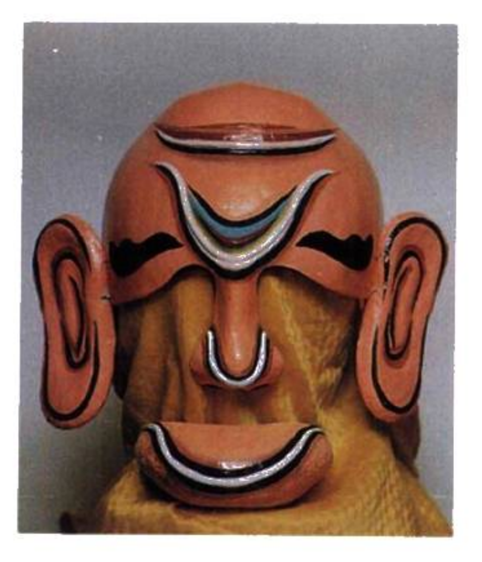
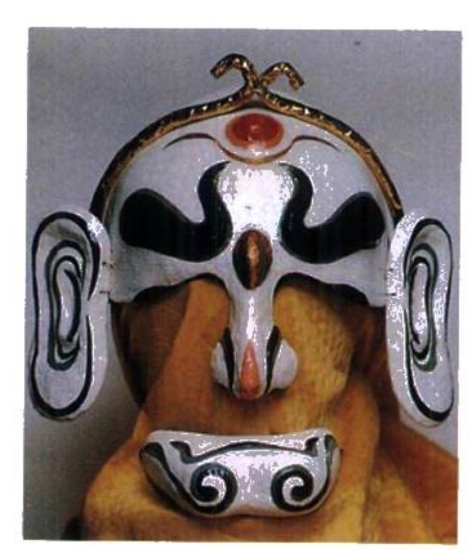
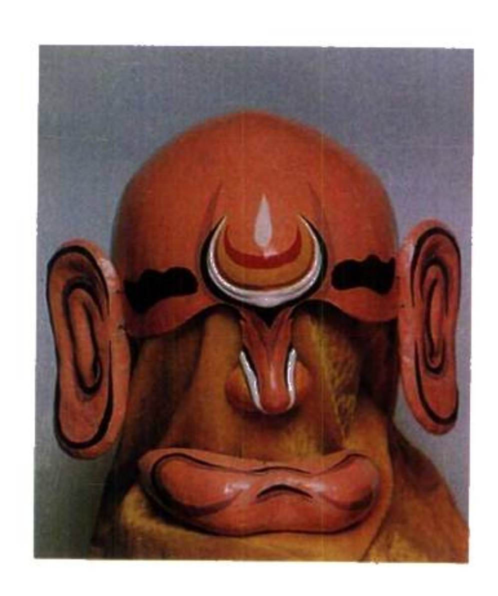

《济公活佛》中济公


三国戏之关羽


张翼鹏派之孙悟空


郑法祥派之孙悟空



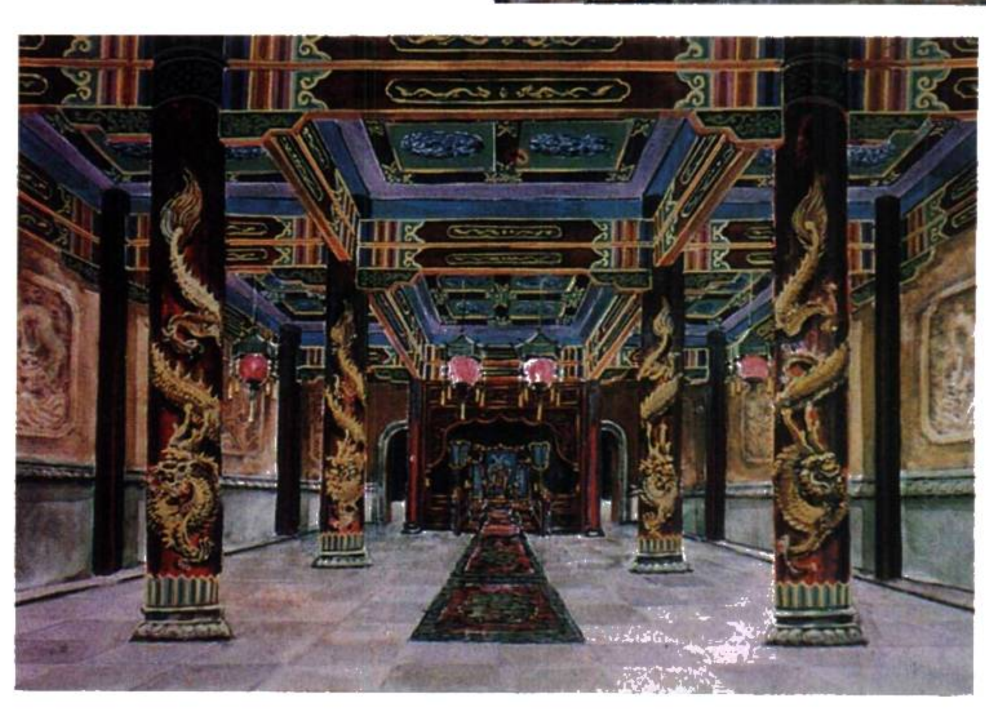
京剧《十八罗汉斗悟空》中部分罗汉套头



软幕布景——城池



软幕布景——街道



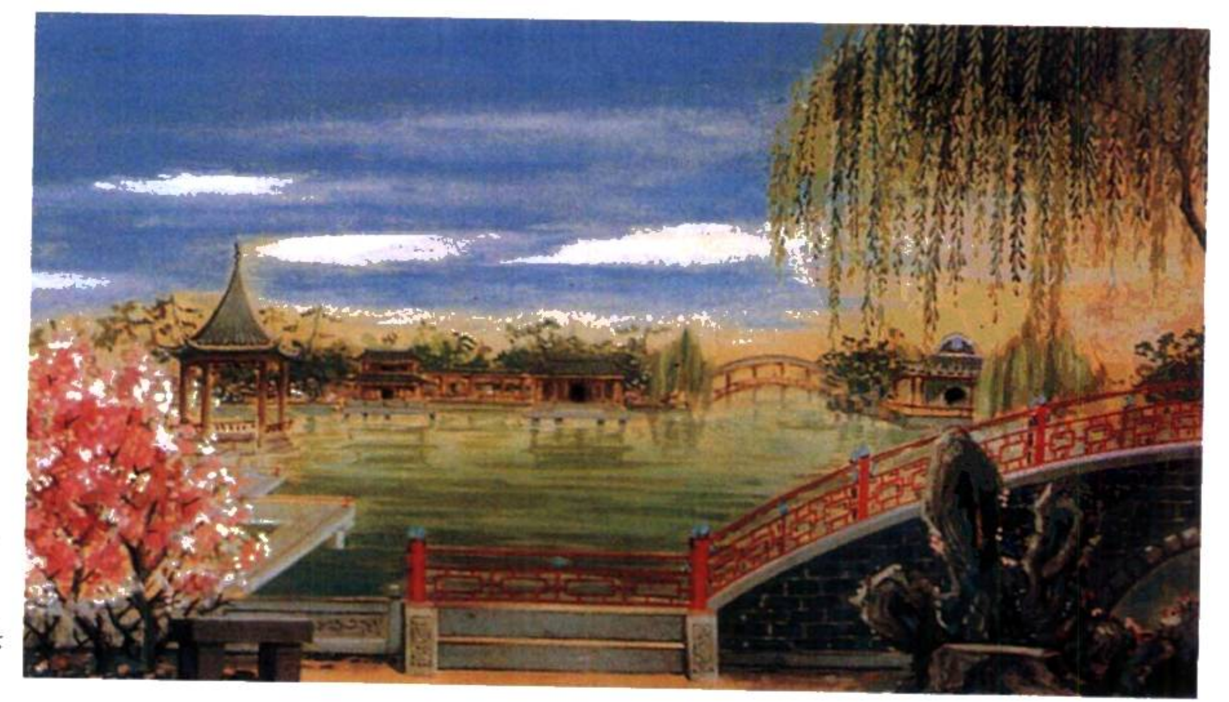
软幕布景——厅堂

越剧《西厢记》布景
设计：苏石风、幸熙



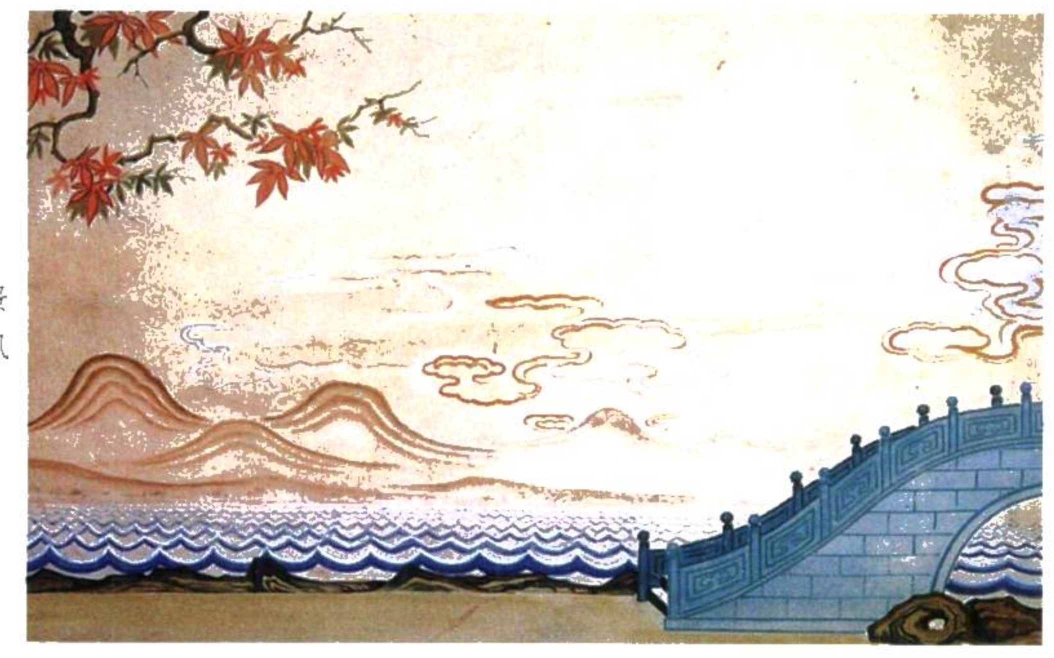


越剧《北地王》布景
设计：幸熙



越剧《红楼梦》
布景，设计：
苏石风、许惟兴

京剧《杨门女将》布景，设计：幸熙



昆剧《白蛇传》布景
设计：苏石风



京剧《刑场上的婚礼》布景
设计：胡冠时





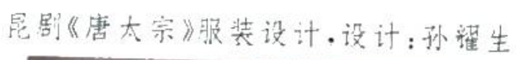
越剧《梁山伯与祝英台》服装设计

越剧《西厢记》服装设计





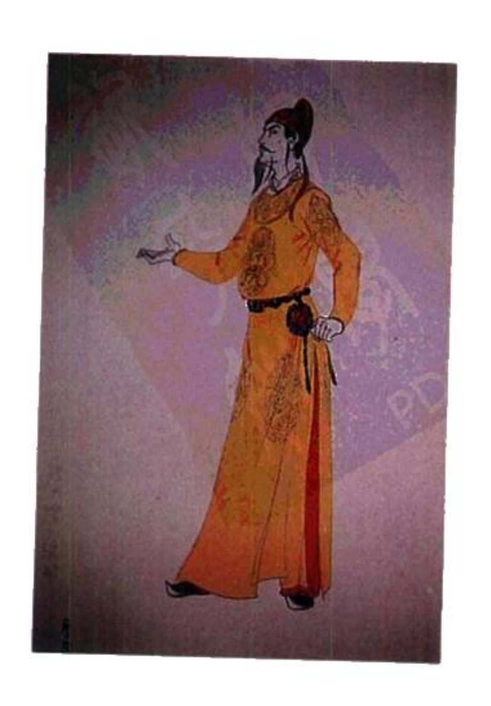




昆剧《唐太宗》服装设计·设计：孙耀生









改良官衣



改良褂



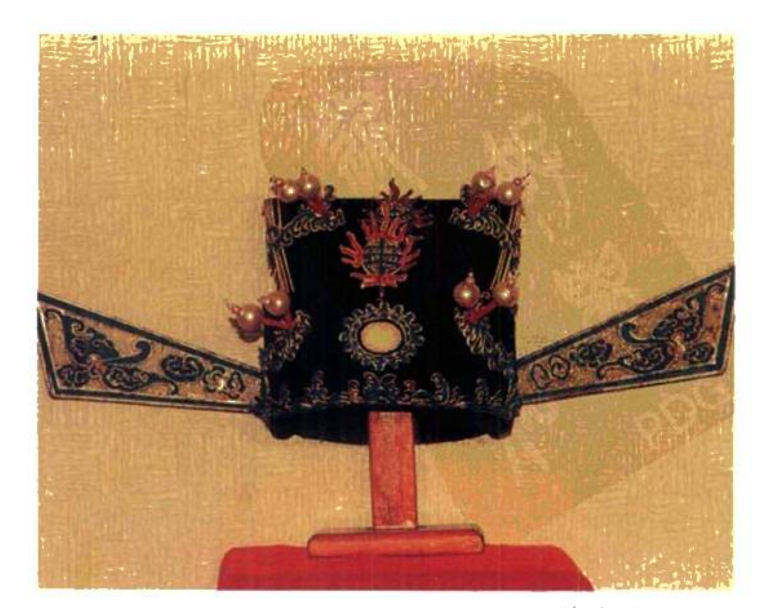
改良靠（正面）



改良靠（反面）



王梁冠



改良纱帽

序　　言

张庚

中国各民族人民共同创造的戏曲艺术，历史悠久，它跟随中国社会的演进而成长和衍变，至今具有旺盛的生命力，在世界戏剧中有它特殊的地位和价值。我们编辑出版《中国戏曲志》既感到担子很重又感到很光荣，因为戏曲艺术是中国人民和世界人民都关心和重视的。方志学在中国历史科学中，是个传统较久，有一定成就的分支学科，但各地方志对戏曲是极少记载的。戏曲志的编纂，在一定意义上带有开创性，因此也增加了我们工作上的难度。早在五十年代戏曲工作者就有编戏曲志的构想，直至八十年代才具备实现这一宿愿的客观条件与主观条件。

1983年初，中华人民共和国文化部、中华人民共和国国家民族事务委员会及中国戏剧家协会共同签发了《关于编辑出版〈中国戏曲志〉的通知》。同年三月，在全国文学、外国文学、艺术学科规划会议上，经过审议，确定《中国戏曲志》丛书为国家第六个五年计划的艺术科研重点项目，并跨第七个五年计划。八月，在全国哲学社会科学规划领导小组会议上被正式批准。

编辑出版《中国戏曲志》的主旨，在于记述中国戏曲的历史和现状，是为了系统地记录、整理各地区、各民族的戏曲资料，概括戏曲改革工作的经验教训，促进社会主义戏曲事业的繁荣，也为今后保留一部比较完善的戏曲文献。因此，编辑出版《中国戏曲志》是属于社会主义精神文明建设的组成部分，具有重要的现实意义。

为统一领导编纂工作，组成《中国戏曲志》编辑委员会，并设编辑部。戏曲志在借鉴传统方志体裁，结合戏曲实际的基础上，制定了体例；依据实事求是的原则，拟定了编写要求。作为社会主义时期编纂的戏曲专志，开拓了新的领域，填补了历史的空白，意义深远。《中国戏曲志》丛书，按照中华人民共和国省、自治区、直辖市的行政区划分设地方卷，由当地文化主管部门主持编修，由全国艺术科学规划领导小组统一规划，陆续出版。

编辑出版《中国戏曲志》的工作无前例可循，参加编纂的人员都是通过实践来提高自己的水平和能力的，因此，成书之后也还有可能存在不足和不准确之处。希望在经历了广大读者的考验之后，在续修或者重修戏曲志的时候加以弥补。

凡　　例

一、本志以系统记述各地区、各民族戏曲历史及理论研究成果，繁荣社会主义戏曲事业，促进中外文化交流为宗旨。

一、本志以马克思列宁主义、毛泽东思想为指导思想。

一、本志按 1982 年省、自治区、直辖市行政区划分卷。

一、本志上限，各卷按实际情况而定，下限至 1982 年。

一、本志各卷分综述、图表、志略、传记四大部类，并以此顺序排列。

综述以历史时期为序，概述本地区戏曲历史。

图表包括大事年表、剧种表及有关图表。

志略分剧种、剧目、音乐、表演、舞台美术、机构、演出场所、演出习俗、文物古迹、报刊专著、轶闻传说、谚语口诀等。

立传人物按其主要艺术活动地区分别记述。在世人物不立传，他们的活动在有关部类记载。

一、本志附录，包括各地有关政策、法令及其他有关内容。

一、本志纪年，中华人民共和国成立前，以年号为先，夹注公元；中华人民共和国成立之后，用公元纪年。

目　录

综　　述

综　　述

一、地理环境与文化传统

上海地处东海之滨，我国大陆海岸线的中点。它北濒长江，南临杭州湾，西接江苏省的苏州地区，西南界浙江省的嘉兴地区。蜿蜒的吴淞江（苏州河）和黄浦江呈丁字形纵横交接，贯穿其间。

历史上，上海春秋时属吴、越。战国时为楚国春申君领地，故黄浦又称申浦、歇浦，（春申君名黄歇）上海亦简称"申"。秦朝于故吴越地设会稽郡，辖二十四县，上海地域即在其中疁县、由拳、海盐三县境中。汉代疁县改称娄县，至东汉永建四年（公元129年），分会稽郡为二，浙东为会稽郡，浙西为吴郡，娄县、由拳、海盐属吴郡。两晋郡县仍沿旧制，因当地名士陆云自称"云间陆士龙"，上海地区古亦称"云间"。居民在娄县界，松江入海口创制捕鱼工具"扈"（即今日之"簖"），松江下游一段别称"扈渎"，后"扈"改为"沪"，亦即上海简称"沪"之由来。隋朝废郡设州，今上海地区分属苏州和杭州。唐代仍属苏州，于天宝十年（公元751年）割昆山、嘉兴、海盐地置新县，因其东北为华亭海，故名华亭县。南宋咸淳三年（1267），在华亭县东北贸易海口正式建立上海镇，派镇将驻守。元代至元十四年（1277），在上海设立市舶司。至元二十九年（1292），划华亭东北五乡正式设置上海县。建县后即脱离华亭县统辖，与其并为江浙行省松江府的属县。明代，华亭、上海二县仍属松江府，并于嘉靖二十一年（1542）析两县部分地置青浦县。清代于顺治十三年（1656）析华亭县西南境置娄县，雍正二年（1724）析华亭地置奉贤县，析上海东南置南汇县，析娄县西南境置金山县，加上明代属苏州府，清改属太仓州的嘉定、崇明二县，并割嘉定东境设宝山县。嘉庆十年（1805）又析上海、南汇二县境置川沙抚民厅，后又将华亭、娄县合并为松江县，基本形成今上海境内市区和郊区十县雏形（九县一厅）。民国三年（1914）改称沪海道，上海、嘉定、宝山、松江、奉贤、金山、南汇、青浦、川沙、崇明十县隶之。同年，据《暂行市乡自治章程》升为上海市。民国十六年（1927）在淞沪市区基础上改建为上海特别市。民国十九年（1930）复改至今称。1949年中华人民共和国成立到1982年底，上海为中央直辖市，下辖上海、松

江、青浦、嘉定、宝山、南汇、川沙、奉贤、金山、崇明十县。

从文化传统而言，由于古时上海为“故吴之裔壤”，华亭为古吴名邑，其“方言语音与苏(州)、嘉(兴)同”。(康熙《松江府志》)“其南沿金山一带，土风似吴十之三，似浙十之七，其习尚各有所宗”。(嘉庆《松江府志》)因此，其传统文化也是吴、越文化的一个组成部分。吴地历来有崇尚鬼神的习俗，宋范成大《吴郡志》记载“俗信鬼神，好淫祀”，“其人并习战，号为天下精兵，俗以五月五日为斗力之戏”。明无名氏的《云间杂志》载古时上海“俗信鬼，人病不服药，听巫赛神”，巫神祛病的形式，明高启有《里巫行》诗曰：“里人有病不饮药，神君一来疫鬼却。走迎老巫夜神降，白羊赤鲤纵横陈。儿女殷勤案前拜，家贫无肴神勿怪。老巫击鼓舞且歌，纸钱索索阴风多。巫言汝寿当如此，神念汝虔赊汝死。送神上马巫出门，家人登屋啼招魂。”(引自康熙《松江府志》卷五十七“风俗”)这种起源于上古的载歌载舞的巫神驱疫活动，即孕育了戏曲艺术的某些表演形态。吴人喜习讴歌，在民间，称为吴歌或吴歈，如〔黄竹子歌〕、〔江陵女歌〕、〔子夜歌〕等曲，于魏晋至六朝时期十分流行，又被采入乐府，其歌多咏男女爱情，形式上多用谐音、双关隐语。唐贞观时善操琴歌唱的赵元利说：“吴声清婉，若长江广流，绵绵徐游，国士之风。”此外，江南民间古时还流行白纻舞，“纻”即吴地所出，动作以舞袖为主，节奏由徐缓转促。还有拂舞，或称白符舞或白符鸠舞，舞者执拂而舞，盛于魏晋，沿至唐代仍在流行。至北宋初年，华亭县松江南岸的青龙镇成为贸易港口，都市渐趋繁华，有“三十六坊、二十二桥”，“三亭、七塔、十三寺，烟火万家”，“论者比之杭州”(光绪《青浦县志》引宋梅尧臣《青龙杂志》)，其都市文化娱乐活动也随之繁荣。宋应熙《青龙赋》记载曰：“市廛杂夷夏之人，宝货当东南之物。讴歌嘹亮，开颜而莫尽欢欣。阛阓繁华，触目而无穷春色。”可见此时青龙镇已有专为博取大众“开颜”、“欢欣”而进行的“讴歌”活动。其坊、桥、亭、台楼阁不少，尽管没有类似杭州等地的“勾栏”活动记载，但至少证明其时都市繁荣已为戏曲活动提供了物质和文化基础。

二、元代的上海戏曲(1271——1368)

上海地区最早的戏曲活动，见于文献记载的，是在元代。因这一地带僻处海隅，远离中原，自南宋起就成为人们避兵隐身的处所。元末爆发农民起义，中原地区屡被兵火，而江南一带，张士诚又拥兵据平江(今苏州)，“浙西诸郡皆为战场，而我松僻峰泖之间，以及海上皆可避兵，故四方名流汇萃于此”，反而出现了“文物之盛，莫盛于元”(明何良俊《四友斋丛说》)的局面。许多隐逸文人选定上海为落脚地，各地的戏曲艺人也常来此献艺。

据有关资料记载，从元泰定到元至正年间，来到松江的杂剧艺人就有京师名妓连枝

秀，维扬名妓翠荷秀、李童童等。她们将中原一带的北杂剧传入松江，有些艺人以后落户于此，为戏曲在松江的繁衍做出了贡献 。如翠荷秀，“杂剧为当时所推”，后嫁松江石万户，终老于此。松江本地的著名艺人，则有顾山山、天生秀（一说由京师来）等。山山行四，又名顾四姐。因家庭变故而沦为艺伎。“资性明慧，技巧绝伦……老于松江，而花旦杂剧，犹少年时体态。后辈且蒙其指教，人多称赏之”（《青楼集》）。值得一提的是，此时期松江府城内有了专门的戏曲演出场所——“勾栏”。元陶宗仪《南村辍耕录》卷二十四记载曰：“至元壬寅夏，松江府前勾栏邻居顾百一者……有女官奴，习讴唱，每闻勾栏鼓鸣，则入。是日入，未几，棚屋拉然有声……不移时，棚跕压，顾走入抱其女，不谓女已出矣，遂毙于颠木之下。死者凡四十二人，独歌儿天生秀全家不损一人。”再参照当时松江人夏庭芝《青楼集志》的记载：“内而京师，外而郡邑，皆有所勾栏者，辟优萃而隶乐，观者挥金与之。”可推断松江府出现这类营业性演出场所，尚在“至元”年间之前，到元末已有相当规模。除了上述江湖艺人演出外，文人士大夫家宴时，也常伴有歌舞戏曲演出。如出身“云间巨族”的夏庭芝家，“座客常满，尊酒不空，终日高会开宴，诸伶毕至”（《青楼集》张择叙）。晚年寄寓松江的著名文人杨维祯（字帘夫，号铁崖），也曾在此建立家庭乐班，吹弹歌舞。班中竹枝、柳枝、桃花、杏花，均为著名“歌伎”。后有人诗云：“竹枝柳枝桃杏花，吹弹歌舞拨琵琶，可怜一解杨夫子，变作江南散乐家。”（见瞿佑《归田诗话》下卷）他还为著名杂剧艺人朱明作序。隐逸文人对戏曲的爱好，不仅推动了松江一带戏曲的发展，也产生了由他们撰写的戏曲专著。其中，我国历史上第一部为戏曲女艺人立传的专著《青楼集》，便是夏庭芝晚年避居松江泗泾时所写。作者原有专录“末泥”（男演员）一集的写作计划，惜无从得见。专录元代掌故，其中包括许多“院本名目”及作家、艺人事迹的著作《南村辍耕录》，乃隐逸文人陶宗仪晚年“家于松南，劳作之暇，每以笔墨自随，时时辍耕”，如是十载而写成这部著作，成为戏曲史上珍贵文献。沪籍及客居沪地的元曲作家钱子云（霖）、黄子久（可望）、顾君泽（德润）、李用之、顾廷玉、郏仲谊、卫立中等，也为上海的元曲创作与演唱做出了贡献。

三、明代的上海戏曲（1368——1644）

明代，随着上海地区的经济繁荣，戏曲创作和演出活动也出现了繁盛局面，当时的松江府，是全国棉织业中心，号称“绫、布二物，衣被天下，家纺户织，远近流通”（徐光启《农政全书》）。自永乐二年江浦合流工程竣工后，上海港成为海运与内河航运要津，与太湖流域、杭嘉湖平原两大富庶经济区联系更趋密切，渐成为都市繁华的“东南名邑”。经济的发展，手工业、商业的发达，水上交通的便利，均给戏曲活动的兴盛提供了基础。在上述条件下，上海的戏曲获得了迅速发展。

从明初到明嘉靖近二百年间，上海一带不仅北杂剧的活动绵延不绝，而且试演“新声”——南曲声腔的活动也渐趋频繁，出现了一批以南曲进行创作的著名剧作家。如明天顺年间出生于松江的著名文人徐霖，他长期生活在南京，晚年又回松江定居，酷爱制曲，“填南北词皆入律”，“命伶童侍女被其新声，都人竞传而歌之”（钱谦益《列朝诗集小传》丙集）。他的创作活动在南京一带影响极大，所撰“戏文”，“有《绣襦》、《三元》、《梅花》、《留鞋》、《枕中》、《种瓜》、《两团圆》数种行于世”（明周晖《金陵琐事》）。而在嘉定县，则有著名作家沈龄（字寿卿、一字无寿）。清嘉庆《安亭志》卷三载：“有明弘治年间，里人沈寿卿撰歌曲教人。”明归有光《震川先生集》卷十九也载：“沈元寿……撰歌曲教僮奴为俳优，以此称于邑人。”《嘉定县志》（光绪刻本）还记载沈龄于武宗南游时，一夜写成《四喜记》传奇之事。可见沈龄撰剧培养家班的活动，约在明弘治到正德年间。《曲品》载其作品《三元记》、《四喜记》、《娇红记》、《龙泉记》四种，并有“吴优多肯演”的评语，说明他创作的剧本，使用的是较适于吴人歌唱的南曲。与沈龄同时，嘉定还有沈采，创作了《四节记》、《还带记》、《千金记》。上述剧作，均是继“荆、刘、拜、杀”和《琵琶记》之后在剧坛上具有一定影响的传奇剧本。

明初至嘉靖，北杂剧渐趋式微，但在松江士大夫中仍不乏知音。其中最著名的便是名士何良俊，字元朗，为嘉、隆间人，然其家“自先祖以来（即元末明初）即有戏剧”，“习箫鼓弦索”以北曲擅胜。降至嘉、隆，南曲风靡，北曲近乎失传，惟何良俊家班历经几代，仍然“所唱俱北词，尚得金、元遗风”。且演艺高超，使“一时优人俱避舍”，“为南教坊顿仁所赏”（明沈德符《野获编》）。这在江南一带并不多见。

到了明代中叶，即嘉靖、隆庆、万历三朝，上海地区戏曲活动发生了巨大变化，出现了弋阳、海盐、余姚、昆山、太平、土戏诸腔竞奏，更迭风行的局面。据明范濂《云间据目钞》记载：

> 戏子在嘉、隆交会时，有弋阳人入郡为戏，一时翕然崇尚，弋阳遂有家于松者。其后渐觉丑恶，弋阳人复学为太平腔、海盐腔以求佳，而听者愈觉恶俗。故万历四、五年来遂屏迹，仍尚土戏。近年上海潘方伯，从吴门购戏子颇雅丽，而华亭顾正心、陈大廷继之，松人又争尚苏州戏。故苏人鬻身学戏者甚众。又有“女旦”、“女生”，插班射利，而本地戏子十无二三矣。

这条记载，提到上海此阶段曾流行过的南曲声腔有弋阳、太平、海盐、土戏、昆山诸腔。何良俊《四友斋丛说》也说：“近日多尚海盐南曲，士夫禀心房之精，从婉娈之习者，风靡如一。”另据万历间上海人潘允端《玉华堂日记》，则更有“弋阳梨园”、“余姚梨园”、“余杭梨园”、“绍兴梨园”、“太平梨园”、“吴门梨园”及“本处梨园”（即上海本地戏班）的记载。可见当时上海一带诸腔竞妍，群音争胜的繁盛局面。其中，弋阳腔自江西流入上海后，还曾风靡一时，以至江西艺人在此定居，落脚谋生。不料以后情况发生变化，经过一番此消彼长的竞争，弋阳以及海盐、土戏（即本地声腔）等渐渐消歇，而徐缓柔和，清丽悠远的昆腔“水磨调”

占据了优势，从万历四、五年起，已形成“松人争尚苏州戏”的局面了。昆山腔流入上海松江一带，约在嘉、隆年间。何良俊《四友斋丛说》载：“松江近日有一谚语，盖指年来风俗之薄，大率起于苏州，波及松江。二郡接壤，习气近也。谚曰：一清诳，圆头扇骨揩得光浪荡。……九清诳，不知腔板再学魏良辅唱……。”因何良俊于万历元年(1573)故世，所以这首民谚至少在隆庆年间便已流行。而“学魏良辅唱”的风气则必然又先于民谚之产生，故可推至嘉、隆年间。距魏氏改革昆山腔，创制“水磨调”新腔时间不远。《玉华堂日记》著录了万历十四年至万历二十九年他所观看的剧目，已大多是昆山腔，而且演出质量也首推“吴门梨园”(即苏州戏班)。潘氏也特意从苏州购得戏子来培养家班。华亭顾正心(字仲修)、陈大廷也相继效仿。一时间，士大夫皆“靡然从好”。昆山腔名著《浣纱记》(梁辰鱼撰)也很快在上海演出。乾隆《青浦县志》卷三十九有一条记载，曰：

昆山梁伯龙负词曲盛名，作浣纱记至传海外。后游青浦，值屠公(隆)为令，以上客礼之，命优人演其新剧。每遇佳句辄浮大白酬之。

屠隆任青浦县令是在万历七年至万历十年间，离《浣纱记》诞生的年代不远。其时松江府的青浦县就已有乐班能熟练地敷演其新作了。而梁辰鱼游青浦，便是苏州昆腔作家及艺人常来这一带活动、交流的明证。除了《浣纱记》，其他昆腔新剧，也在松府搬演，如《精忠记》、《宝剑记》、《三元记》、《钗钏记》、《荆钗记》、《南西厢》、《寻亲记》、《连环记》、《香囊记》等。实际上，万历四、五年后，华亭、上海、青浦以及当时隶苏州府的嘉定，已成为能与长洲(吴县)、昆山、太仓等地相颉颃的重要昆腔演出阵地了。由于昆腔的盛行，万历中后期上海一带还形成了与吴中不同的唱腔流派。潘之恒评价万历间昆曲流传各地变异情况时说：“无锡媚而繁，吴江柔而清，上海劲而疏。”又说：“太仓、上海，俱丽于昆。”“云间倾六朝之艳，而皖上与之颉颃矣”(《亘史》)。证明万历中、后期上海一带的昆腔唱法，受当地语音、风俗等影响，已从吴门析出派系，形成地方风格。

由于演出的频繁，私人家班和职业民间班社也发展起来，数量剧增。这一阶段见载于《玉华堂日记》的私人“家乐”，就有潘允端家班、秦凤楼家班、顾亭林家班、顾青宇家班、陈明所家班及姚家班等。而见载于其他资料的家乐有顾正心(字仲修)家班、陈大廷家班、施绍莘(字子野)家班、徐阶家班、董其昌家班。其中上海秦凤楼家班演技出色，颇具名声，常被当地缙绅、名流借出去为家宴或祝祭活动助兴。而潘允端家班更是当时首屈一指的大班。潘氏本人嗜戏如命，又精研戏曲。他所筑的豫园乐寿堂几乎“无日不开宴、无日不观剧”。此外，东郊的顾园、通波门偏东的张都谏第、北城仁安里之世春堂、城西北隅顾氏汇海别业之露香园等私人宅院，均是“选伎征歌之会，靡不极当时之盛”的演剧场所(参见叶梦珠《阅世编》卷十“居第”)。这些士大夫私人宅园的红氍毹上，所演大抵是昆山腔，其中家乐所演，又占了极大比例。

民间职业班社据《玉华堂日记》记载，有曹成班、杨成班、何一班、三峨班、瞿氏老梨园、

女旦班以及吴门梨园、本处梨园、弋阳梨园、余姚梨园、绍兴梨园、太平梨园等。这些民间班社为求生存，经常活动于潘宅之类的豪门府第，召之即来演出，演毕即往他处。若无豪门相邀，即流动城镇卖艺。其中，“吴门梨园”(即苏州昆腔戏班)，因士大夫多推崇昆腔，故演出较频繁。

除了家班和民间职业班外，上海一带农村的戏曲演出活动也很普遍。范濂《云间据目钞》载：

> 倭乱后，每年乡镇二三月间迎神赛会，地方恶少喜事之人，先期聚众搬演杂剧故事，如《曹大本收租》、《小秦王跳涧》之类。皆野史所载，俚鄙可笑者。然初犹仅学戏子装束，且以半年举之，亦不甚害。至万历庚寅，各镇赁马二三百匹，演剧者皆穿鲜明蟒衣靴革，而幞头纱帽满缀金珠翠花，如扮状元游街……又增妓女三四十人，扮为《寡妇征西》、《昭君出塞》色名，华丽尤甚；其他彩亭旗鼓兵器，种种精奇，不能悉述。街道桥梁，皆用布幔，以防阴雨。郡中士庶，争挈家往观，游船马船，拥塞河道，正所谓举国若狂也。每镇或四日或五日乃止，日费千金。

记载中提到，每当乡村季节性的迎神赛会活动举行时，总要组织有戏曲人物和情节的大规模“巡街”队伍，以行头穿戴的鲜亮华丽，人物形象的逼真酷肖招摇过市，显示炫耀。这往往可吸引民众“争挈家往观”到“举国若狂”的程度。这说明不仅《曹大本收租》这类剧目已在乡村十分流行，深受民众喜爱，而且剧中的人物和情节还被移植到其他的迎神、赛会、社火等民俗活动中，其影响已经不再局限于戏曲舞台了。总之，无论士大夫宅第的红氍毹上，还是农村乡野的广场草台，这一阶段的戏曲演出活动都形成了一个高潮。

到明代后期，即万历末至天启、崇祯朝，昆腔仍占主导地位，并有不少新作继续上演。象汤显祖《牡丹亭》就曾被云间顾明威家乐用来搬演(见王应奎《柳南随笔》)。松江张积润(字次璧)曾撰传奇《双真记》讽刺魏阉孽党朱云莱，而华亭徐迎庆(字于室)招吴县钮少雅合作，共编纂《南曲九宫正始》。这些事件，均对昆腔在上海的发展，具有一定意义。

民间演剧至明末也有变化，“府城隍庙向极严肃，崇祯末年忽于二门起楼，北向演剧赛神，小民聚观，南向而坐。殿庭皆满”(康熙二年《松江府志》卷五十四)。原来很威严可怕的府郡城隍庙，也被民间演出活动占领，平民百姓涌入，“殿庭皆满”，把此处也当作演出场所了。

随着戏曲的不断发展，并产生了一批为世人所推崇的剧作家、评论家、演员、音乐家。剧作家如王玉峰(著《焚香记》)，张昉(著《木椎记》)、范文若(著《鸳鸯棒》等三种)、黄伯羽(著《蛟虎记》)、许经眉(著《掷杯记》)、李宣之(著《步烟非》)、顾瑾(著《佩印记》)、朱寄林(著《倒鸳鸯》等)、张积润(著《双真记》)等。其中，王玉峰的《焚香记》及范文若的《鸳鸯棒》、《梦花酣》等，均是长期保留在舞台上盛演不辍的作品。

戏曲评论家则有以著《四友斋丛说》而闻名的何良俊以及以批点剧作而闻名的陈继

儒。因松江一带戏曲活动繁盛，曲论家见多识广，故持论往往颇有见地。何良俊在《四友斋丛说》中提出了“填词须用本色语，不可刻划太过”的著名本色理论。而陈继儒《批点牡丹亭题词》，则提出“化情归性”理论，均对后世较有影响。此外，徐于室所编纂的《南曲九宫正始》，搜罗资料丰富，鳌定音律精准，是代表这个时期曲学水平的戏曲音律专著。

明代著名演员见于记载的有王月、王翠翘、曹成、魏桂、汤四官等，均是色艺俱佳，有很高造诣。其中，上海名妓王月，“善以吴音度曲，演传奇旦色数十本，皆精绝”（潘之恒《亘史》）。此外，《四友斋丛说》提及流落上海的北曲名师顿仁，也是一位身怀绝技的音乐家，明末三弦大师陆君旸，尽悉北曲弦索之奥妙，宜兴陈维崧赠其诗曰：“畻城陆生最有名，高手能传教坊术，”（《湖海楼集》）给予很高评价。这些演员与曲师，为舞台艺术的繁荣，做出了直接的贡献。

其次，寄寓上海或到上海活动的著名文人，如鄞县的屠隆（任青浦县令）、昆山梁辰鱼、山阴祁彪佳（巡抚苏、松）、乌程凌濛初（任上海县丞）等。他们或组织戏班演出，或有作品行于世，或与上海的曲家、艺人交往，讨论作品、品评技艺，对促进创作和演出水平的提高，使各地戏曲艺术与上海相互交流，起到了一定作用，共同促进了上海明代戏曲的繁荣。

四、清代的上海戏曲（顺治元年[1644]——道光二十年[1840]）

清代，上海的戏曲首先是承明代余势，继续以昆腔为主。顺治至康熙朝，涌现了一批传奇、杂剧作家，如杨弘、顾见山、吴骐、周稚廉、谬谟、黄之隽等，也不乏轰传一时的佳作。如周稚廉的《元宝媒》、《双忠庙》等“尤脍炙人口”（《元宝媒》范缵序）。而黄之隽《忠孝福》传奇，曾在苏州虎丘作盛大演出，万人聚观，结果压塌桥梁（《忠孝福》陈元龙序），可见其影响。至乾、嘉朝，松江出了像张照这些地位显赫，身居高位的曲家，他主持编纂宫廷大戏《劝善金科》、《九九大庆》、《法宫雅奏》等，修订《律吕正义》，是一位精通音律而且很有影响的曲家。清中叶从事填词制曲的文人数量也不少，如倪蜕、曹锡黼、周书、黄图珌、汪柱、夏秉衡、廖景文、徐春和等。其中黄图珌的《雷峰塔》曾“轰传吴、越间”（《看山阁全集》《南曲》卷四），后被不断改编，成为今天昆、京舞台流行的《白蛇传》。

昆山腔演出屡见文献记载，黄之隽《唐堂集》卷十五《陶宅四隐传》载朱贲（华亭陶宅“四隐”之一）观“梨园演明庄烈帝出鬼门，辄避席起立，及缢煤山，则掩泪遁去”。这是梨园演《铁冠图》（即《虎口余生》）传奇的记载。而周稚廉、廖景文等均有家班，新剧写成，便付与演出。乾隆年间（1736—1795），李行南《申江竹枝词》曰：

吴下梨园最擅场，构台演戏答春光。

少年不尽风流态，缓逮斜窥红粉妆。

太仓弦索响丁冬，唱得新词月明中。

杜老才娘虽老大，传来弟子总能工。

这首描写上海风情的竹枝词，记载了当时上海仍有吴下梨园来此搭台作营业性演出。“太仓弦索”传来“总能工”则说明“字正腔圆”，保留了明代昆腔艺术原貌。

从另一方面看，在昆腔继续盛行的同时，乡村民间各种迎神赛会的演剧活动越来越盛行。

康熙二年(1663)《松江府志》卷五十四载：“松俗颇尚淫祀，信师巫，城市乡镇多迎神祈赛，盛饰彩亭，仪从沿门抑派……又当春月，遍处架木为台演剧，名曰神戏。”

乾隆四十九年《上海县志》卷一：“邑尚拳勇，号称打降……甚而迎神敛戏，纵饮撒泼。”

乾隆五十三年《青浦县志》卷一：“俗渐骄侈，婚嫁宴会率尚虚礼，又迎会演剧，会首鸠财，各村赛祭。”

有关迎神赛会演戏的记载还可找出许多，说明在农村有广泛的群众基础。

上海地区出现“花鼓戏”是在乾隆年间，清青浦县人褚联《明斋小识》曰“花鼓戏传未三十年，而变者屡矣。始以男，继以女，始以日，继以夜，始于乡野，继于镇市，始盛于村俗农氓，继沿于纨裤子弟”。该书刊行于嘉庆十八年(1813)前推三十年，则乾隆四十八年便有花鼓戏了。清钱学纶《语新》也载：“花鼓戏不知始于何时，其初乞丐为之，今沿城乡搭棚唱演。……初村夫村妇看之，后城市中具有知识者亦不为嫌，甚至顶冠束带，俨然视之。”由上述两条记载来看，花鼓戏已在上海乡镇受到欢迎。其演出形式，据清南汇人杨光辅所著的《淞南乐府》记载，是“男敲锣，妇打两头鼓，和以胡琴、笛、板。所唱皆淫秽之词，宾白亦用土语，村愚悉能通晓”。可见当时“花鼓戏”表演形态基本上处于一男一女“两小”戏的原始状态，流动性也较大，并有了胡琴、笛、板等乐器伴奏。唱腔和宾白都用淞南一带的地方语音和腔调，“村愚悉能通晓”。其所敷演内容，据载“皆淫秽之词，演必以夜”，故“邻村男女，键户往观”，却屡遭官府查禁。《盘龙镇志》记载嘉庆十一年青浦知县武韵清就曾颁《禁花鼓告示》。然而花鼓戏越禁越多，光绪七年(1881)《嘉定县志》卷八载：“花鼓戏为祸尤烈，俚歌淫态，百般引诱，其为害不可明言。官虽示禁，空文而已。”证明这种扎根于上海农村的民间小戏，有很强的生命力。

清代上海的剧坛还出现了一个明显的变化，即有了专供外来商贾船员娱乐消遣的戏曲演出活动。康熙二十四年，诏令解除海禁，在上海设立江海关。乾隆《上海县志》云：“凡远近贸迁皆由吴淞江进泊黄浦，城东门外，舳舻相衔，帆樯比栉”成为海上贸易中心。上海港由一个蕞尔小邑发展为“江海之通津，东南之都会”。闽商粤贾，西客(陕西、山西商人)徽商，及西洋、暹罗之人，皆汇集于此。该志又言“自海关设立……闽广各商，待贩本地木棉，

盘泊需时，随入舟子良顽嚣杂……或赛神演剧……”。可见远道而来的客商船员因停泊时间较久，产生了进行娱乐活动的要求，因此赛神演剧，有了专为他们服务的戏曲演出。

由于随船而来停留上海寄居者日渐增多，于是出现了以地域观念为核心，宗旨为“以敦乡谊，以辑同帮”的组织——会馆，如康熙五十四年建于南市马厂街的（崇明）商船会馆，乾隆十九年安徽商人建于斜桥的徽宁会馆，及此后福建人的泉漳会馆，广东人的潮州会馆，宁波人的浙宁会馆，江西人的豫章会馆，绍兴人的浙绍公所等。会馆建筑富丽堂皇，馆内大多要耗巨资建立戏台看楼，专供演剧。如商船会馆戏台，始建康熙五十四年，至乾隆二十九年又重加修葺，增加看楼（见《上海明清碑刻史料选》）。其他泉漳会馆，徽宁会馆，浙宁会馆等，也都建有戏台。其目的一则为了酬神，因商贾船员“旅居异地，居市贸易，帆海生涯”，故特别崇幸天后圣母，每当三月后诞日，必组织重大祭赛活动，演剧酬神，弦歌不绝于耳。另一是为了“共联乡谊”，同乡们聚在一起，看戏叙情，既联系了乡谊，又解了乡愁。故此会馆的戏曲演出兴盛起来。由于泊于上海港的船商来自全国各地，闽、广、徽、浙、辽、山、陕、湖、鄂。各地语音不同，皆爱听自己的乡音，客观上促进了各种戏曲声腔汇集上海献演，为近代上海戏曲的繁盛打下了基础。

总之，从清康熙至道光前期的二百年间，上海不仅从经济上已成为江南最富庶的名邑，而且各业繁荣，文化发达。戏曲也出现了昌盛的局面。更重要的是沪地戏曲随着商品经济发展，也由“崇官”、“崇贵”向“崇商”方向演变，促进了昆腔与各地声腔剧种的竞争，清施润有《竹枝词》赞曰：

一城烟火半东南，粉壁红楼树色参。

美酒羹肴常夜五，华灯歌舞最春三。

上海的戏曲，随着经济繁荣，进入了新的发展时期。

五、晚清与民国年间的上海戏曲（1840——1949）

清道光二十年（1840）爆发第一次鸦片战争。根据《中英江宁条约》（即《南京条约》）的规定，上海于道光二十三年十一月十七日正式对外开放为商埠。道光二十五年后，英、美、法等国次第在城北建立了租界，此后上海就以异乎寻常的速度，发展成为国际性商业大都会。戏曲的演出也日益繁盛，南北各地许多剧种先后涌入“十里洋场”，使上海逐渐成为我国南方戏曲活动的中心。

开埠初期上海的戏曲仍以昆剧为主。当时尚无营业性戏园，演出主要在私家厅堂和花园里进行。咸丰初年，一向以苏州为根据地的昆剧，因受太平天国革命运动的冲击，一些著

名的班社纷纷转移到邻近的上海。据成书于光绪十年(1884)的王韬《名优类志》说："沪上昔日盛行昆曲，大章、大雅、鸿福、集秀尤为著名。鸿福班中之荣桂，集秀班中之三多，俱称领袖。……荣桂后蓄厚资，自为领班。"同人的《瀛壖杂志》同样赞扬了荣桂、三多两位昆剧演员，并说："昆腔之在沪者，以鸿福为领袖；其次若宝和新剧，亦高出一筹。"可见当时在上海的昆剧，不仅有大章、大雅、鸿福、集秀等名班，而且还有以排演新戏著称的宝和班，也甚受时人欢迎。与此同时在上海出现了一家最早的营业性戏园"三雅园"，地址在县署西首(今南市四牌楼附近)专演昆剧。当时因城北租界尚无戏园，所以有一位旅居上海的山阴人胡寿田作《海上竹枝词》说："梨园新演《春灯谜》，城外人向城内跑。"咸丰三年(1853)小刀会响应太平天国起义占领上海县城，"三雅园虽邻近县署，并无影响，小刀会并且保护着戏院，照常开锣"(赫马《上海旧话》)。

但是，开埠后昆剧称盛上海剧坛的时间并不长，到同治初年(1862)，徽班势力太盛，形成了昆、徽相争的局面，不久京班自京津南下，很快取代昆、徽的地位，使上海剧坛发生急剧变化。

自乾、嘉以来，徽班是广泛流行大江南北的一种多声腔戏曲演出团体。咸丰初年太平军兴，江南大片土地成为战场，唯独上海一隅较为安全，江浙富绅庶民"佥以上海为桃源，大批避难来沪"，其中就有一些流动的徽班进入上海。民国三十六年(1947)出版之屠诗聘所编《上海市大观》中《百年来上海梨园之沿革》记载："小刀会时，城里居民避难租界内，八仙桥浜北的荒地上，竟有人兴起戏场子来。那里是广肇山庄的义冢地(即今日的大世界对面恒茂里)。戏场子有三个之多，都用竹篱为墙，布篷为帐，售价低廉，戏班都是流浪江湖间的徽班。"在小刀会起义军占领上海县城时，有一叫曹晟的文人曾把他滞留城内的所见所闻写成《红羊记事草》一书，其中一首作于咸丰四年题谓《即景》的记事诗，有句云：

上洋城里闹红头，
红头籍隶本倡优。
一旦跳梁效长发，
白布红布当兜鍪。
有日贼首庆生日，
贼兄贼弟绕贼膝。
演将杂剧学莱衣，
面目庐山自施笔。
宋江闹浔阳，
罗通死盘肠。
偷鸡打虎辰州会，
他时预兆谶先藏。

这首诗的作者站在地主阶级的立场上，对农民起义军首领百般诋毁和攻击，但其所叙事实却反映了小刀会起义军中存在演戏自娱活动。诗中提到的几出“杂剧”，《浔阳楼》、《盘肠大战》、《时迁偷鸡 》、《武松打虎》、《辰州会》等，都不是昆曲而是徽班常演剧目。这表明徽班在当时已很盛行，连小刀会起义军中也有徽班艺人参加。

咸、同年间莅沪的徽班大都来自扬州一带，在艺术上承袭了乾隆年间扬州花部的传统，以唱吹腔、拨子、二簧为主。同治初年已有一桂、久乐、宝丰、宝兴等茶园专演徽班戏，并拥有一批技术高超的演员，如老生景元福、四麻子；青衣王九芝；武生朱湘祺；花脸应凌云等。其中久乐还开设有“小班”，后来南派京剧代表人物王鸿寿（三麻子）、名丑周来全等，都曾在久乐小班学艺和演出。

上海有京剧演出，始于同治六年。据哀梨老人《同光梨园记略》和姚民哀《南北梨园略史》记载，同治五年有一英籍华人罗逸卿在英租界南靖远街建一京式茶园，名满庭芳。翌年春天开张，派人从天津请来一批京剧演员。这是上海人第一次领略京剧风采，“沪人初见，趋之若狂”。但这次来沪的没有什么名角。同年，浙江定海人刘维忠又在宝善街建一更豪华的丹桂茶园，并亲自北上从北京三庆、四喜等班邀来老生铜骡子、夏奎章、熊金桂、景四宝；花脸董三雄、宁天吉、大奎官；武生胖羊儿；青衣王桂芳；花旦冯三喜等一批名角，因而营业大盛，获利颇丰，不到一年就把满庭芳挤垮。接着又有金桂轩、大观、天仙等茶园相继崛起，陆续从京津聘请周春奎、孙春恒、杨月楼、任七、黄月山、李春来、谭鑫培等南下，孙菊仙这时也在上海正式“下海”，一时京津名伶，荟萃沪上。

当时的京戏园多集中于宝善街（广东路）、四马路（福州路）一带。光绪九年，黄式权《淞南梦影录》卷二记述该地戏园演出盛况说：“上灯时候，车马纷来。鬓影衣香，丁歌甲舞，如入众香园里，令人目不暇赏。迨至铜龙将尽，玉兔渐低，而青楼之姗姗来迟者，犹复兰麝烟迷，绮罗云采，诚不夜之芳城，销金之巨窟也。”

光绪初年，京剧已成为上海影响最大、观众最多的戏曲剧种，观赏京剧成为上海市民夜生活的主要内容之一。凡官府宴客、商人集会乃至妓女出局，都以演唱“京调”为时髦。风气所趋，甚至影响到人们衣着服饰的变化。光绪二年葛元煦所著《沪游杂记》卷二《时事衣履》条载：“洋泾浜一隅五方杂处，服饰随时更易。自京班来沪，一时官场士庶强半京装，其甚者男则宽衣大袖学优伶，女则倩装效妓家，相习成风，恬不为怪。上海初不知二簧调，今则市井儿童信口成腔，风气移人，一至于此。”

当京班以咄咄逼人之势风靡上海时，昆剧与徽班因失去大量观众而急剧地衰落了。伯熙编辑的《老上海》谈到这一时期上海戏剧变迁情况时说：“同治初……徽人开满庭芳于南靖远街，人争趋之。向之昆班（谓之“文班”）如大章、大雅，无复有人问鼎矣。未几，京班踵至，燕台雏凤，誉满春江。而徽班相形之下，亦渐归于淘汰。”这时昆剧和徽班演员为了生存，不得不依附京班戏园以维持生计，这就出现了同治、光绪年间上海戏园普遍采取京剧

与昆、徽、梆子等合演的现象。在这一过程中，京剧在剧目、音乐和表演艺术上，从昆、徽、梆子吸收了许多营养，加之上海本地政治、经济、文化传统，观众欣赏趣味以及外来文化艺术的影响，初步显示出与“京朝派”不同的地方风格，为后来京剧“海派”或“南派”的形成开其端倪。

梆子是继京剧之后来到上海的颇有影响的剧种。上海的梆子有个突出的特点：除光绪中叶开办过个别短期专演梆子戏的茶园外，梆子演员一直依附京班采取“两下锅”的演出形式。上海的梆子早期分山陕（山西梆子）和直隶（河北梆子）两派，后以直隶派为主。据海上漱石生《三十年来名伶拿手戏》（载《国画日报》宣统二年四月十七日 274 号）载，从同治年间花旦盖山西、韩桂喜、丑脚秃扁儿来沪搭金桂和丹桂茶园演出起，几乎梆子所有的名伶，如老生小元元红（郭宝臣）、达子红（梁宗旺）、小达子（李桂春）；旦脚十三旦（侯俊山）、想九霄（田际云）、崔灵芝、丁灵芝（丁剑云）、天娥旦（张玉金）、小香水、贾璧云；武生赛活猴（郑长泰）；小生小金红，丑脚驴肉红、马飞珠等都来过上海 ，有的在上海定居。其中想九霄在光绪中叶曾接办丹桂茶园，排演了《斗牛宫》等许多灯彩新戏。光绪二十一年梆子艺人张国泰率徒三盏灯、四盏灯自天津南下，参加夏月恒主持的丹桂茶园演出，并在上海课徒授艺，培养出七盏灯（毛韵珂）、刘玉琴、戚艳冰等一批人才，后均改演京剧，成为海派京剧旦脚中的代表人物。

京班到上海之后，除了经常上演的数百出传统老戏和从徽班、昆剧等剧种移植部分剧目外，还针对上海人喜新好奇和不同层次观众的欣赏趣味陆续编演了一批新戏。根据《申报》的剧目广告初步统计，仅从同治九年到光绪二十六年戏曲改良运动兴起之前的三十年间，上海戏园上演的新编剧目就不下百出。这些新戏的内容五花八门，有取材于弹词小说，被称为“娘娘戏”（受妇女观众喜爱）的《双珠凤》、《玉蜻蜓》、《再生缘》等；有取材于历史演义和古典小说的《侠义安良传》（即《七侠五义》）、《兴周灭纣图》（演《封神榜》故事）、《红楼梦》等；有取材于神话故事和民间传说的《洛阳桥》、《斗牛宫》、《查潘斗胜》等；也有取材于时事新闻及展示“十里洋场”市态繁华的戏如《张汶祥刺马》、《任顺福》、《火烧第一楼》、《大少爷拉洋车》、《梦游上海》等。同治、光绪年间正当太平天国，捻军和回、苗等少数民族起义先后被镇压，清朝统治者勾结租界当局一方面加紧控制舆论，对《张汶祥刺马》一类暴露官场黑暗的戏明令禁演，另一方面又推出封建文人余治的《庶几堂今乐》，强令各戏院排演。正是在这种风气影响下，从光绪中叶上海的京剧舞台上又陆续产生了一批歌颂清朝统治者镇压农民起义的戏，如《铁公鸡》、《左公平西》、《僧王平匪》、《捉拿宋锦诗》等。这些戏大都采取连台本戏形式，以灯彩或真刀真枪开打取胜。由于他们突破了传统戏的题材格局，演出时在表演、音乐、服装、化妆等方面也相应有所变化和创新，特别是反映现实生活的剧目，为戏曲改良运动兴起后的时装戏的发展积累了一定的经验。

上海近代新闻报刊的产生，为宣传、普及戏曲提供了新的渠道和手段。过去戏园主要

通过街头张贴海报和印发戏单的方式，将演出剧目和演员告诉观众，同治十一年五月二十三日刚创刊不久的《申报》上特辟“各戏园戏目告白”的栏目，专供各戏园刊登演出广告。这是中国历史上第一次通过报纸向观众传达演出信息，以后上海创刊的报纸也都辟有戏目广告的栏目，当时报纸不但发表广告，还发表剧评。早期的剧评除少数短文外一般多采用竹枝词的形式，如《申报》在同治十一年先后发表的《沪北竹枝词》、《洋场竹枝词》、《海上国竹枝词》等都涉及戏园演戏的情况，这些诗词文章对人们熟悉、了解戏曲和扩大戏曲影响起了重要作用，也为后人研究这段历史留下了珍贵的资料。

上海是个五方杂处的国际性大都会，“来游者，中朝则十有八省，外洋则二十有四国”（葛元煦《沪游杂记》自序），南北各地的戏曲剧种都能够在这里找到自己的知音。而开埠后早期移居上海的居民中，以广东和浙江宁（波）、绍（兴）二邑人最多，所以继京剧梆子之后，最早来到上海的戏曲剧种还有粤剧和绍剧。

粤剧在上海习称广东戏，以唱梆簧（相当于京剧的西皮、二簧）和西皮（相当于京剧的四平调）为主。来沪的时间，约在同治中叶、同治十一年鸳湖隐名氏《洋场竹枝词》说：“湖北、京、徽与粤东，两洋戏术复无穷，”这里的“粤东”即指粤剧。同治十二年又有广东荣高升班来沪在大马路（今南京路）攀桂轩故址演出《六国封相》等剧。广东戏行头华丽，文武兼擅，是上海最早使 用彩色布景的戏曲剧种。武戏使用真刀真枪开打，也始于广东戏。海上漱石生（孙玉声）民国十二年(1923)所写之《沪壖菊部拾遗志》载：“广东戏昔在宝善街与满庭芳演唱最久，其剧有出头及整本之分，角色有文有武。尝见其演整本《万年青》、《五梅尼》、《打擂》，纯用真军器，极为纯熟。彼时京剧中之真军器打武犹未风行也。又有女花美玉色艺双绝，与小生奇仔合串各戏，颇受粤沪人士欢迎，不亚于今之李雪芳，尝见其演出整本《大香山》，每幕皆用彩景，实开剧中背景之先。”绍剧传入上海比粤剧稍晚，光绪九年黄式权《淞南梦影录》卷二，谈到京剧在上海盛行之后说：“此外又有山西班、绍兴班、广东班、时开时歇，论者等诸自郐以下。而选胜名流，听歌雅侣，未免掉头不顾矣。”这里所说的“绍兴班”又称“绍兴大班”，以唱[二凡]、[三五七]为主，是浙江众多“乱弹”中的一支。清末民初先后有李玉水、林四海、林芳锦、小凤彩等一批名角来沪，并在三马路外滩建有专演绍兴大班的镜花园戏园。不过清末以前这两个剧种在上海的演出一直是“时断时续”，影响不大。特别是广东戏，因舞台语言的障碍，观众仅限于客居沪上的粤籍人士。其进一步发展、壮大则在本世纪二十年代以后。

开埠以后，原在上海四郊农村、乡镇活动的花鼓戏，也随着市区的日益繁华，而纷纷涌向租界、南市和虹口地区。起初以走街串巷（跑筒子）和摆地摊（敲白地）的方式演出，后进入茶楼（如畅月楼、如意楼）和小型戏园（如景芳园）。上海地方和租界当局曾以“男女混杂，有伤风化”为由，一再查禁，但这种活动分散以普通下层市民为观众的民间小戏，不仅屡禁不绝，反而愈来愈多。到光绪初年仅“新北门外吉祥街一带，不下数十家”（黄式权《淞南梦

影录》卷一)。大约在十九世纪末,部分花鼓戏艺人为抵制官府的查禁,就仿效曲艺苏滩的演出形式改“立唱”为“坐唱”,并恢复原来旧有的称呼改名“滩簧”,后来为了区别于苏滩,又称“本地滩簧”。光绪二十六年二月初五日《申报》载:“演唱花鼓淫戏例禁綦严,本邑法租界中迩来市面清寥,好事之徒遂赴工部局纳捐禀请暂行弛禁,工部局董俯顺舆请,准其演唱对白滩簧,以兴市面。不料此端一启,靡然从风,自公馆马路(今金陵东路)以及小东门外各茶肆,每晚座客常盈,演唱花鼓戏之风,盛行一时。”这条报道说明花鼓戏与滩簧原是一回事,“对白滩簧”是花鼓戏改为坐唱形式后的异称。这一变化稳定了花鼓戏在上海的演唱基地,给以后剧种的发展打下了基础。

十九世纪末二十世纪初,在中日甲午战争和戊戌变法失败特别是庚子事变后,随着民族矛盾的加深,资产阶级民主革命思潮的高涨,在全国范围内掀起了一场涉及很多剧种的戏曲改良运动。由于上海历来是资产阶级传播新学的主要阵地,文化教育事业比较发达,风气也较开通,所以就成为这场运动的发源地。

早在光绪二十七年四月,具有较高文化修养的京剧演员汪笑侬,有感于戊戌变法中六君子的被杀,根据清人丘园的同名传奇改编,在天仙茶园上演了《党人碑》,“以刺满酋之扑杀民党”。光绪二十九年蔡元培主编之《俄事警闻》上连续发表了七十余篇以《告×××》为题的文章,其中《告优》一文,号召戏曲艺人,关心国家命运,进行戏曲改良。光绪三十年陈去病又联合汪笑侬等创办我国第一个戏曲刊物《二十世纪大舞台》。之后宣传戏曲改良的文章在上海的报纸、刊物相继出现。他们从戏曲的社会功能和在群众中的影响入手,呼吁运用戏曲“移风易俗”、“开发民智”,主张编演宣传民主爱国思想的新戏。与此同时一些进步的知识分子纷纷拿起笔来撰写剧本。据阿英《晚清戏曲小说目》记载,这些剧本约有一百五十余种,大部发表于上海的报纸刊物上。如《悬嶴猿》、《海国英雄》、《维新梦》、《苍鹰击》、《轩亭秋》、《海侨春》、《黑龙江》、《警黄钟》、《断头台》、《亡国恨》等。这些作品或借古喻今或取材于现实,都不同程度地抨击了当时黑暗政治,揭露了面临列强瓜分的民族危机,从而被后人誉为“民族之伟著,亦政治剧曲之丰碑”(郑振铎《晚清戏曲小说目》序)。但是,由于它们采用的是古典的杂剧、传奇的形式,而当时能按这种形式演出的昆剧在上海的专业剧团时停时演,硕果仅存的几个老艺人,因得不到社会支持,也无力排演新戏,所以这些作品大都未能上演,它们的价值不是体现在舞台上,而是通过在报刊发表产生影响,因而其影响仅限于知识界,很难在下层市民中传播,而真正把戏曲改良运动推向市民群众之中的则是当时上海的京剧界。

京剧界最早从事戏曲改良运动的汪笑侬,继《党人碑》之后,又在上海人民掀起的反对帝国主义侵略的拒俄运动和反美华工禁约运动中,相继编演了《桃花扇》、《长乐老》、《瓜种兰因》、《苦旅行》等戏。后两种借波兰亡国史实,教育同胞、激发爱国思想,是京剧舞台上最早的外国题材剧目。光绪二十九年后他还与新剧家汪钟声、京剧艺人王鸿寿(三麻子)、赵

如泉等合作演出了《张汶祥刺马》、《宦海潮》等揭露清朝官场黑暗的戏。与此同时潘月樵、夏月珊、夏月润、冯子和、毛韵珂等也以丹桂茶园为基地举起戏曲改良的大旗。先后编演了《玫瑰花》、《潘烈士投海》、《穷花富叶》、《黑籍冤魂》等时装戏。光绪三十四年底潘月樵与夏氏兄弟又联合资产阶级的上层人物沈缦云、姚紫若等发起创办了我国第一家拥有先进设备的近代化剧场新舞台，从而把戏曲改良运动推向新的高潮。新舞台建立后不仅继续编演了《新茶花》、《明末遗恨》、《拿破仑》、《秋瑾》等新戏，还在表演艺术、舞台装置、灯光、化妆等方面进行新的尝试，大胆从国外引进先进灯光设备和新的技术。

新舞台的建立，带动了上海其他"茶园"向新式剧场过渡。辛亥革命前后上海陆续兴建的大舞台、新剧场、歌舞台、群舞台、丹桂第一台、新新舞台、共舞台、天蟾舞台、亦舞台等无不竞相编演新戏。除潘月樵、夏月珊之外的其他京剧南派演员如王鸿寿、赵如泉、吕月樵、周信芳等，也都投入了京剧改良的活动，使京剧改良形成更大的声势。不仅如此，京剧改良还带动了其他剧种的发展。民国二年(1913)，上海县成立通俗教育所，组织通俗宣讲团，进行文化改良，其中就有"改良花鼓"一项。民国三年花鼓艺人施兰亭、邵文滨、胡锡昌等，响应"改良花鼓"的倡议，发起组织民间艺人的演出团体"振兴集"，带头废弃传统老戏中的淫秽剧目，并将原来花鼓和滩簧的名称改为"申滩"或"申曲"。至二十年代后，随着文明戏艺人陆续加入，带来了《珍珠塔》、《玉蜻蜓》等一批"弹词戏"，编演了《离婚怨》等时装戏，并开始建立起编剧队伍，使剧种的发展进入了一个新的历史时期。

上海京剧首先打破了戏班、戏园各自独立的经营体制，实行班、园合一的合同雇佣制。各戏园除聘有固定班底演员，维持平常演出外，还竞相邀请京津名角。早期京角来沪，大都乘船经海上南下。光绪三十三年(1907)和宣统三年(1911)沪宁、津浦铁路先后建成通车后，京津演员来沪更为方便。民国十六年1月刊载于《申报》的拙庵《近三十年来上海剧场之变迁记》说："民国以还，内廷供奉既消灭，京伶之名角，且视上海为外府，而营戏园者，亦争以邀角为能事，故一岁中必为唯一之号召。"仅以民国元年至民国十年十年来看，就有谭鑫培、刘鸿声、王又宸、王凤卿、时慧宝、高庆奎、余叔岩、杨小楼、尚和玉、俞振庭、梅兰芳、尚小云、荀慧生、龚云甫、李吉瑞、杨瑞亭、何月山、朱素云来上海演出过。据说"京中名伶，始终未到沪上者，似仅陈德霖一人"(寄帆《上海梨园沿革小记》)，有的还是反复多次来沪，如梅兰芳自民国元年至民国十六年就有六次到上海。与此同时上海演员汪笑侬、林颦卿等也纷纷北上。这种频繁的往来，既繁荣了上海戏曲舞台，又使上海兴起的改良之风，传播到京津地区。民国四年梅兰芳在北京编演《一缕麻》等时装戏，就是受了上海的启发。

随着辛亥革命的失败，大约在民国四年后，上海京剧改良活动走向低潮，舞台上针砭时弊、激动人心的剧目逐渐减少，代之而起的是"家庭伦理戏"、"社会言情戏"以及从外国影片改编的"侦探戏"。二十年代后《济公活佛》、《狸猫换太子》等以机关布景取胜的连台本戏开始盛行。这一时期，京剧南派演员们也都致力于自身表演艺术的提高，他们在广泛吸

取前辈艺人成就基础上，结合自己的特长，精益求精，逐渐形成了具有各自特点的艺术流派。除早期汪笑侬、王鸿寿、潘月樵、李春来之外，又有老生常春恒、小达子(李桂春)、白玉崑、周信芳、赵如泉、林树森；武生盖叫天、张翼鹏；旦脚冯子和、欧阳予倩，以及后来被称为南方“四大名旦”的小杨月楼、刘筱蘅、王芸芳、赵君玉等，也都各有自己独特的表演风格，其中尤以周信芳、盖叫天成就最高。他们创造的“麒派”和“盖派”，成为京剧南派的两大支柱，在全国有着广泛的影响。

辛亥革命后至二十年代中期，上海经济发展进入了一个新的时期。一幢幢高楼大厦沿黄浦江岸矗立起来，市中心的南京路、霞飞路(今淮海中路)、静安寺等地带形成了繁荣的商业区。近代化的大型商场和各种专业商店鳞次栉比。这时上海的区域比开埠时扩大了十余倍，人口达到二百余万，号称“东方的巴黎”、“不夜的城市”。这时又有一批戏曲剧种，随着周围各省来沪投资经商的“商邦”和大批流民先后进入上海。其中有些在各地区发展成熟的剧种，如汉剧、川剧、闽剧等作短暂演出后退回原地。有的则在上海生根开花。其中越剧、甬剧、扬剧、淮剧、锡剧等剧种都是在上海这个大都市氛围中进一步发展成熟的。

越剧是源于浙江嵊县的曲艺“落地唱书”，最初称“小歌文书班”，简称“小歌班”。民国六年后小歌班艺人曾三次闯进上海，因艺术粗糙简陋，都失败而回。直至民国七年第四次来沪才站住脚跟。这时尚无丝弦伴奏，仅用尺板、笃鼓敲打出简单节奏，观众称之为“的笃班”。后来艺人们对音乐、表演进行改革，尝试用丝弦乐器伴奏，并将剧种名字也改为“绍兴文戏”，遂逐渐为上海观众所接受。班社、演出场所也逐渐增多，民国十二年女演员登上舞台后逐渐取代男班，被称为“女子绍兴文戏”。

甬剧也是由浙江传入上海的戏曲剧种。早在清光绪十六年就有宁波的“串客”艺人乌拾来等在上海法租界茶楼演唱，因为所唱曲调与本地滩簧相近，被称为“宁波滩簧”，本世纪二十年代初，改称“四明文戏”，并开始实行男女合演。民国二十七年又以“改良甬剧”的名义，借鉴文明戏、话剧、沪剧等剧种，排演《空谷兰》、《啼笑因缘》等剧目。

扬剧是由流行于江苏扬州一带的香火戏和花鼓戏结合形成。香火戏原为迎神祈福时香火艺人做会时演出的戏，因只用锣鼓伴奏，唱腔粗犷，故俗称“大开口”。清末香火戏艺人来上海，改称“维扬大班”。花鼓戏是民间的对歌对舞，吸收扬州清曲的曲调和曲目而形成。因用丝弦伴奏，唱腔比较细腻，故称“小开口”。民国十一年由杭州来上海，改称“维扬文戏”。后来由于“大开口”和“小开口”语言一致，就以“小开口”为主联合组班，改称“维扬戏”或“扬州戏”。三十年代维扬戏在上海兴盛一时，经常有十多个班社演出。维扬大戏院、江北大舞台等都是专演扬剧的剧场。

淮剧也来自苏北，是盐城、淮安一带流行的曲艺“门叹调”和酬神的香火戏结合形成，初称“江北小戏”。民国元年有些艺人跟随苏北难民进入上海，当时也无丝弦伴奏，民国十九年演员谢长钰及琴师戴宝雨，在原唱曲调基础上，开始创作采用胡琴伴奏的新曲调。因

用琴弓拉奏，取名“拉调”。到三十年代末著名演员筱文艳、何叫天等又创作出“自由调”、“连环句”等唱调，使淮剧唱腔增强了表现力。淮剧在上海主要是以码头、纱厂和黄包车工人为对象，有自己稳定的观众。

无锡滩簧与常州滩簧在民国初期先后出现在上海舞台上，三十年代又以常锡文戏为名演出于各游乐场、戏院，享有盛名的梅家班、顾家班在沪上受到欢迎。梅金海、梅兰珍、顾嘉生、王媛媛、沈阿焕、白玉秀、金德祥、周葆翔等在上海唱红。艺人们成立了常锡文戏研究会。

所有这些由民歌、说唱之类民间文艺演化的戏曲剧种，在进入上海之前虽然发展的程度各异，但在艺术上都还未臻成熟和稳定，它们初进上海时，各大剧场都已为京剧等所占据。所以只能以走街串巷或拉场子、摆地摊的形式演出。后来在客居上海同乡人的支持下进茶楼、书场。民国初年以后楼外楼、新世界、大世界等游乐场所相继兴建，又为这些剧种提供了新的演唱基地。在百戏杂陈的游乐场里，它们相互交流，各自丰富了自己艺术表现能力。在这一过程中，它们又都不同程度地受到京剧、文明戏及中外电影的影响，这种影响又决定了他们各自的不同发展道路。如沪剧、甬剧较早地吸收了文明戏演员来说戏、指导，后来就以“西装旗袍”时装戏见长。而淮剧、扬剧曾先后与徽班、京剧艺人同台演出，便多演古装戏。

大约在民国十四年前后，上海出现了一个名谓“南方歌剧”的新剧种。它是由化妆弹词发展而来，表演近似京剧。但动作少，幅度小，主要唱腔称“书调”，系结合弹词的“俞调”和“马调”而成。剧目也大多由弹词书目改编。由于“南方歌剧”唱腔委婉细腻，颇受一般女观众的喜爱，民国二十八年曾在大中华剧院举办“南方歌剧”汇演，轰动一时。四十年代初因人员、剧目老化而逐渐衰落。

上海的业余戏曲演唱活动也很发达，据统计，从清末到1949年上海解放前夕，有名称可查的京剧票房和昆曲曲社就不下二百家。其票房如雅歌集、律和社、久记社、申商俱乐部、铁路同仁会；曲社粟社、赓春社、平声社、同声社等，不但历史悠久，而且人材济济，具有很强的艺术实力。一些全国知名的曲家和票友如俞粟庐、李翥冈、徐凌云、罗亮生、许良宸、程君谋、包小蝶、杨畹农、赵培鑫等，均出自上海。他们除经常开展演戏、教戏的活动外，还创办刊物，从事戏曲理论研究。抗日战争时期，昆曲唯一专业剧团仙霓社解散后，幸赖业余曲社坚持活动，使这一剧种避免衰亡。

民国二十六年“八一三”事变后上海沦陷于日本帝国主义之手，戏园和游乐场纷纷关闭。处于华界的戏院有的毁于炮火，有的为日军占领。正在福安游艺场演出的昆剧仙霓社全部衣箱为日军炮火所毁。使刚刚恢复演出不久的昆剧受到致命打击。绍剧、粤剧、扬剧、淮剧等剧种的艺人们或返回故乡或就地改行，他们在上海的活动一时也都陷入了困境。但是，由于当时英、美、法等国尚未与日本开战，日军暂时未进入租界。从这时直至民国三十

年底太平洋战争爆发，租界成为被日军包围的“孤岛”。孤岛上的戏曲活动，经过短暂沉寂后很快恢复，并且由于大量难民涌入，而呈现前所未有的活跃。民国二十七年三月出版的《十日戏剧》第二十二期载文说：“经此大变动(指“八一三”事变)之后，倾家荡产者有之，妻离子散者有之。作租界寓公未受此难者，亦大有人在，且因人口增加，地价高涨，或消费增多而致获利者，亦比比皆是。若辈非惟未受其危且受其赐，然而观乎世界风云，波澜百翻、祸患之来，终有一日，彼时纵有满袋法币，亦为徒然。为今之计，亦惟暂时享乐而已，出入于歌台之间，以消磨其无限止之闲暇时间。”(镜溥《最近沪上游艺业兴盛之原因》)各大剧场门口张贴着巨型广告，游乐场仍然顾客盈门，川流不息。

这一时期，上海经常有十余个剧场同时演出京剧，从业人员达二千多人。

但是，由于日伪势力猖獗，各种政治势力激烈角逐，社会动荡不安。上海京剧的活动也出现了几种不同的情况：

(一)具有爱国思想的京剧艺人利用租界的特殊环境，积极从事抗日救亡活动。民国二十六年十月，在中国共产党领导下，发起组织了戏剧界救亡协会歌(平)剧部。同年十一月上海沦陷前夕，各抗日救亡团体撤离上海后，留沪的歌剧部成员，分别成立了欧阳予倩领导的中华剧团和周信芳主持的移风社，轮流在卡尔登戏院上演了《渔夫恨》、《梁红玉》、《桃花扇》、《明末遗恨》、《徽钦二帝》、《亡蜀恨》、《香妃》等戏。对唤起“孤岛”同胞的觉醒，揭露敌人的残酷，抨击民族败类，起了积极的作用。民国三十二年吕君樵、李瑞来、梁次珊等青年演员发起组织了“艺友座谈会”，继承中华剧团，移风社的传统，上演了影射日本侵略，呼吁团结一致，抗敌御侮的《信义村》，坚持开展进步戏曲活动，直至抗日战争胜利。

(二)北方名角继续大批南下。这时除梅兰芳蓄须明志隐居上海外，程砚秋、尚小云、荀慧生、马连良、谭富英、杨宝森、奚啸伯、章遏云、新艳秋以及后起之秀李世芳、张君秋、毛世来、宋德珠、童芷苓、李玉茹等，都带着他们的拿手剧目连翩至沪。有些新编剧目，如程砚秋的《锁麟囊》、《女儿心》，荀慧生的《飘零泪》、《侠骨香》等，都是在上海首演的。

(三)自二十年代以来连台本戏在上海京剧舞台上一直盛演不衰。这一时期大舞台、共舞台、天蟾舞台等都是上演连台本戏的剧场，除了反复排演早期的连台本戏外，还编演了一些新的连台本戏。由于激烈的营业竞争，每排一戏，各剧场都要挖空心思。在表演技巧、服装、化妆、布景等方面出奇制胜，如大舞台张翼鹏主演的《西游记》、卡尔登戏院周信芳主演的《文素臣》，都曾轰动一时。

(四)在复杂、动荡的社会环境下，有的戏院和演员，受商业化的支配，以离奇荒诞、色情、恐怖的剧目和表演招徕观众，特别是民国三十年十二月上海全部沦陷后，日伪当局颁布《戏剧检查规定条例》，加强对上演剧目控制，致使多处剧院普遍上演《大劈棺》、《纺棉花》等格调低下的剧目。有的戏院在上演《七擒孟获》、《七剑十三侠》等剧时，不顾戏情戏理，穿插“草裙舞”、“四脱舞”，甚至别出心裁“特邀西洋女士跳西洋舞”来招徕观众。

三十年代以后，为适应日益增涨的娱乐消费需要，上海陆续出现了一些小型剧院，有的设在旅馆舞厅，有的开在菜场，有的则由弄堂民宅改建。民国三十年太平洋战争爆发后，一些专演外国电影的剧场如“恩派亚”、“卡德”等，也因片源断绝而改演戏曲。这些剧场的出现，为越剧、沪剧等剧种提供了众多的演出场所。

三十年代末期，越剧女班已完全取代男班。“八一三”事变后，女班纷纷从浙江来到上海，至民国三十年已有十多个女班同时在上海演出，一时上海成了越剧活动的中心。从民国二十七年姚水娟率先进行改良女子越剧的尝试起到民国三十一年，袁雪芬倡导“新越剧”，全面进行改革，越剧进入一个新的阶段——“新越剧”时期。其时各越剧团先后吸收了一批话剧、电影工作者参加，编演了大量新戏；同时还建立了正规的编导制，把中国戏曲传统的表演和话剧、电影的艺术手法相结合，形成了编、导、演、美高度统一的艺术体制。到了四十年代后期，在演唱艺术上出现了各种流派，如“袁（雪芬）派”、“尹（桂芬）派”、“傅（全香）派”、“徐（玉兰）派”、“范（瑞娟）派”等。

抗日战争期间，沪剧也是发展较快的剧种，“八一三”事变后，在虹口、南市及上海郊区演唱的申曲班社也都转移到租界。当时在上海市区申曲班社林立、人才济济，堂会、电台播唱应接不暇，这时除了游乐场外，一些较大的剧场也开始邀请申曲班社演唱。这一时期出现了许多取材于时事新闻和电影故事的剧目，由于这类戏中人物多着西装、旗袍登场，故被称为“西装旗袍戏”。这类戏的上演使申曲逐渐采用了文明戏和话剧的表演形式。民国三十年又有从事话剧、电影的人士参加成立了“上海沪剧社”，排演了从英国电影改编的《魂断蓝桥》。各剧团都建立了编导制，并把申曲改称为“沪剧”。

正当越剧、沪剧取得突飞猛进发展的时候，四十年代初上海戏曲大家族又增添了两个新的成员，这就是苏剧和滑稽戏。

苏剧是由化妆苏滩发展而来的。早在清代末年苏滩艺人就尝试化装表演来演唱一些苏滩剧目。民国二十四年、在上海成立了“苏滩歌剧研究会”，以促进苏滩进一步向戏曲衍变。民国三十年原演出化妆苏滩的“国风社”和“正风社”合并，组建“上海国风苏剧团”，正式出现了苏剧这一名称。当时还吸收了部分昆剧演员参加，陆续排演了《文素臣》、《林则徐》、《魂断蓝桥》等大型剧目。由于苏剧演员大都来自曲艺界，除了唱工之外缺少基本功，而这时越剧、沪剧正在蓬勃发展，加之太平洋战争爆发，上海全部沦陷，社会动荡不安，相形之下苏剧因剧目少，表演缺少特色而难以立足于沪上。民国三十四年“国风苏剧团”离开上海向江浙两省发展，此后上海虽有个别演出团体，但已影响不大。

滑稽戏是在曲艺独脚戏的基础上吸收文明戏编剧方法而形成的一个新剧种。表演与话剧相同，也无特定的唱腔，但由于它专演喜剧和闹剧，风格独特。自民国三十一年笑笑剧团演出《荒乎其唐》后立即受到上海观众的欢迎。接着滑稽戏艺人纷纷成立剧团，排演了《七十二家房客》、《小山东到上海》等剧目。

民国三十四年日本宣布无条件投降。上海戏曲艺人和全市人民一起兴高采烈，纷纷登台演出庆祝抗日战争的胜利。九月京剧界“艺友实验剧团”参照剧作家于伶的话剧《大明英烈传》，编演了《光复河山》。十月蓄须明志、息影沪上的梅兰芳重返舞台，在兰心大戏院演出《费贞娥刺虎》。同时留沪其他京剧演员周信芳以及从北京来沪的程砚秋、马连良、谭富英、李世芳、叶盛兰、高盛麟、言慧珠等也都相继演出了自己的拿手戏。在抗日战争中一度沉寂的扬剧、粤剧也各自组班来沪。淮剧过去只能在边沿地区演出，这时也进入市内中心。民国三十六年在上海举行第十届戏剧节时，就有京剧、昆剧、粤剧、越剧、沪剧、淮剧、话剧等十几个剧种参加。

但是，上海广大戏曲艺人的兴奋心情很快被无情的现实所打破。民国三十五年国民党上海市政府社会局和警察局颁布法令，强令戏曲演员和妓女、舞女作为“特殊行业”一起登记。此举激起了广大戏曲艺人的义愤，当时上海进步文艺界领导人田汉、于伶组织“上海剧艺界拒绝艺员登记委员会”，京剧、越剧、沪剧界都参加委员会的活动，坚决抵制反动当局的登记和检查，维护了戏曲演员的尊严。

抗日战争胜利后，国民政府征收娱乐税，高达百分之六十，比敌伪时期还高百分之二十。加上当时通货膨胀，物价飞涨，剧场营业清淡，普通艺人收入过低。民国三十五年一月，上海黄金大戏院、皇后大戏院、中国大戏院、天蟾舞台、大舞台、共舞台等六家京剧戏院的演员为抗拒当局的高额税，提出集体总辞职。七月一日全市各戏院为表示对京剧界的支持，罢演一天。后娱乐税减至百分之五十，始行复业。

民国三十五年五月，越剧“雪声剧团”把鲁迅的小说《祝福》改编为《祥林嫂》，引起文艺界很大反响，得到中共地下党的关怀和支持。九月十日参加国共和谈的中共代表团团长周恩来来沪观看了“雪声剧团”袁雪芬主演的《凄凉辽宫月》后，指示地下党对地方戏曲予以重视，在思想和艺术上对艺人进行帮助。这时中共地下党员钱英郁、刘厚生、李之华等，先后到“玉兰剧团”和“雪声剧团”担任编导。几个主要越剧团连续编演了一批具有进步意义的剧目，如《万里长城》、《葛嫩娘》、《国破山河在》等。民国三十六年八月越剧界“十姐妹”（尹桂芳、袁雪芬、筱丹桂、范瑞娟、傅全香、徐玉兰、竺水招、张桂凤、徐天红、吴筱楼）为了反对旧戏班制度，筹建剧场和戏校，联合义演《山河恋》，并与破坏越剧改革的国民党反动派展开了一系列的斗争，使越剧在上海的影响更加扩大。这一时期上海人民“反饥饿、反内战、反迫害”斗争此起彼伏，为支持这一斗争，戏曲界还举行了一系列抗灾义演。这种义演在京剧界常以“南北名伶大会串”的名义进行，阵容整齐、剧目丰富，颇能显示上海京剧的水平。

1948年间，人民解放军开始转入战略反攻，国民党当局更加强对文化的控制，戏曲演出更不景气。1949年初，中共上海地下党文委通过对剧场、剧院的调查，在进步戏曲艺人中组织宣传队，编演新剧目，准备迎接解放。同时针对国民党裹胁社会知名人士逃往台湾

的企图，通过上海公开"影剧协会"，由熊佛西出面与梅兰芳、周信芳取得联系，动员他们留在上海。梅、周两人表示哪里也不去，坚决留在上海，迎接解放。

六、中华人民共和国成立后的上海戏曲

1949年5月27日上海解放。来自革命老区和部队的戏曲工作者和广大戏曲艺人会师。从此以后，上海的戏曲事业在中国共产党和人民政府的领导下，进入一个新的历史阶段，开始了与社会发展相适应的深刻变革。

上海戏曲界庞大而复杂。解放初，市区共有十二个戏曲剧种，九十六个正式剧团，四千余名艺人，如果加上在酒楼饭店及街头流动演出者，数字更大。其中有进步、健康的力量，如京剧界的梅兰芳、周信芳，越剧界的袁雪芬等"十姐妹"；同时，在队伍、制度、剧目、作风等方面，也存在着旧上海半封建半殖民地的影响。对上海戏曲界的改造，是一项艰巨而繁重的任务。

为了加强对戏曲事业的领导和管理，上海解放的第二天，上海市军事管制委员会文艺处即建立了剧艺室，1950年3月，成立了上海市人民政府文化局(9月文化局设戏曲改进处)；5月，华东军政委员会文化部成立，设戏曲改进处，确立以上海为重点，推动整个华东的戏改工作。在"稳步前进，量力而行"、"推陈出新"、"团结艺人，依靠艺人"的政策方针指导下，根据主客观实际情况，广泛开展学习运动，把艺人组织起来，让他们在提高思想觉悟的基础上编演新剧目。1951年4月毛泽东提出"百花齐放，推陈出新"、5月政务院发布《关于戏曲改革工作的指示》后，上海的戏曲改革有计划、有步骤地开展起来。通过戏曲改革，上海的戏曲舞台面貌和广大艺人的精神面貌，都发生了显著的变化。

在提高艺人觉悟方面，首先是进行广泛的政治启蒙教育。1949年7月22日至9月4日，上海市军管会文艺处举办了首届地方戏剧研究班；1950年、1951年的夏天，又举办了第二届、第三届戏曲研究班。上海各剧种的演员、编剧、导演、音乐、舞美人员共一千六百多人次参加了这三届研究班的集中学习。学员们通过学习毛泽东的《在延安文艺座谈会上的讲话》、《中国革命和中国共产党》及《社会发展史》等课程，学到马列主义的初步基本知识，认识到文艺应该为什么人服务及文艺工作者的责任。此外，通过举办各种识字班、讲习班，提高艺人的文化、业务水平。为了把戏曲工作者组织起来，建立了统一的群众组织上海戏曲改进协会，以各剧种的改进协会为团体会员；建立了以戏曲为主的影剧工会委员会，各剧种成立了自己的工会。在土地改革、镇压反革命、抗美援朝三大运动中，都组织戏曲工作者参加，使他们在社会实践中接受教育和锻炼。如1950年春"二六"敌机轰炸后，举行了为期一个月的义演，募集二亿元(旧币)救济苏北皖北灾民；在捐献飞机大炮运动中，戏曲界

捐献三十余亿元，占全上海文艺界捐献总额百分之七十，其中仅越剧界就捐献十五亿四千多万元，超额完成捐献一架“越剧号”战斗机的任务。

在改革旧制度方面，废除了封建把头制度，逐步革除了对养女、学徒的奴役打骂、开条子出堂会等做法。“二六”轰炸后老板纷纷逃亡，演职员普遍组织共和班、姐妹班加以维持，经济制度出现十几种：有前后台一起共和班的，有前台包后台或后台包前台的，有各种比例拆账的，有大演员包小演员的，有中间包两头的……随着形势的发展，剧团的制度逐渐改为三种形式：一为国营剧团，如 1950 年 4 月以“雪声”和“云华”两越剧团为基础成立的华东越剧实验剧团；1951 年 3 月成立华东戏曲研究院，下属京剧、越剧两个实验剧团（这两个剧团于 1955 年分别改建为上海京剧院和上海越剧院）；1951 年 11 月成立上海人民京剧团。二为私营公助性质的剧团，如 1951 年 11 月宣布改变性质的沪剧上艺剧团和江淮剧淮光剧团（这两个剧团于 1953 年分别改建为国营的上海人民沪剧团和上海人民淮剧团。三为私营剧团。1951 年 8 月，上海市人民政府文化局公布《关于私营职业戏曲剧团申请公助管理办法》和《私营戏曲职业社团临时登记办法》，把对私营剧团的管理纳入有法可依的轨道。1952 年市文化事业管理局分批对上海各私营剧团、剧场实行民主改革。制度的改造，使戏曲工作者增强了主人翁意识，使艺术生产力得到进一步解放。

在戏改方面，对于演出中的不良倾向和不健康的剧目，主要通过在上海出版的《戏曲报》、《人民戏剧》、《大众戏曲》等刊物及有关报纸进行分析批评。大批新文艺工作者参加戏改工作，各剧种、剧团相继建立起正规的编导制，促进了剧目的出新和艺术整体性的增强；并举办“戏曲改造运动春节演唱竞赛”（1950 年）、“春节戏曲演唱竞赛”（1951 年）等活动，推动新剧目的编演。仅以上两次演唱竞赛，就有一百六十余个节目获奖，越剧《万户更新》、《借红灯》、《嫁衣恨》，沪剧《幸福门》、《赤叶河》，京剧《水泊梁山》、《野猪林》、《文天祥》，江淮戏《三上轿》、《九件衣》等，都受到行家肯定和观众欢迎。在 1952 年 10 月文化部举办的第一届全国戏曲观摩演出大会上，上海获三个剧本奖（越剧《梁山伯与祝英台》、沪剧《罗汉钱》、淮剧《王贵与李香香》）、一个演出一等奖（越剧《梁山伯与祝英台》）、五个演出二等奖（沪剧《罗汉钱》、淮剧《王贵与李香香》、越剧《白蛇传》、沪剧《白毛女》、淮剧《蓝桥会》），五人获演员一等奖（丁是娥、石筱英、范瑞娟、傅全香、筱文艳）、五人获演员二等奖（何叫天、武筱凤、解洪元、张桂凤、筱爱琴）、五人获演员三等奖（吕瑞英、金采凤、吴小楼、杨占魁、顾少春），沪剧乐队、越剧舞美设计、戏曲音乐家刘如曾获奖状。周信芳、袁雪芬、盖叶天因对戏曲事业作出杰出贡献，被授予荣誉奖。上海获奖之多在各省市中名列前茅。上海参演剧目有两个特点受到戏曲界同行的重视：一是注重编、导、演、音、舞美综合的艺术整体性，不拘泥于传统的舞台演出形式，广泛吸收、融会了新的表现手段；二是不但注重传统剧目的推陈出新，而且重视现代题材剧目的编演，中国戏剧家协会编选的这次观摩演出大会《戏曲剧本选集》收入四个现代戏，其中有三个是上海的作品。1954 年 9 月至 11 月举行华东

区戏曲观摩演出大会，上海戏曲界取得引人瞩目的成绩：越剧《西厢记》、《春香传》、《屈原》、《打金枝》，京剧《秦香莲》、《黑旋风李逵》，沪剧《金黛莱》、《赵一曼》，淮剧《不能走那条路》、《郭华买胭脂》，扬剧《上金山》、《八姐打店》，都分别获剧本奖、优秀演出奖、导演奖、舞台美术奖、音乐演出奖，演员有三十一人获表演一等奖、十九人获表演二等奖、二十二人获表演三等奖。

上海的戏曲改革，对华东地区乃至全国也有积极的影响。1950 年 4 月，中华全国戏剧工作者协会编辑的《人民戏剧》杂志，在上海创刊，对戏曲改革的理论和实践进行了广泛宣传；8 月，华东戏曲改革工作干部会议在上海召开，梅兰芳、周信芳、袁雪芬、董天民等作为上海代表参加了会议；华东戏曲研究院成立后，编辑出版了《华东地方戏曲介绍》五集，《华东地方戏曲丛刊》三十集；上海拍摄的中华人民共和国成立后第一部大型彩色戏曲艺术片《梁山伯与祝英台》在全国放映后，创下了国产影片最高的上座记录，并且在国际电影节上为新中国电影首次荣获奖项。

上海戏曲界与各地的剧种加强了交流。第一届全国戏曲观摩演出大会后，上海戏曲界掀起向外省市兄弟剧种学习、苦练基本功的热潮，移植了一批剧目，学习表演技巧。从 1952 年 11 月起在不到一年半的时间里，相继邀请了京剧、评剧、泗州戏、黄梅戏、桂剧、汉剧、湘剧、楚剧、湖南花鼓戏、衡阳湘戏、常德汉剧、锡剧、婺剧、川剧及梅兰芳剧团、马连良剧团、中国评剧团等来沪演出。如此多的剧种在不长的时间里前来，在上海历史上尚属首次，促进了上海的戏曲改革向更高的目标发展。

自 1955 年到 1966 年，上海的戏曲事业得到更蓬勃的发展。

在管理方面，对剧团的体制和布局进行了调整。1955 年 3 月，上海京剧院和上海越剧院成立，华东戏曲研究院撤销。这两个剧院和 1953 年成立的上海人民沪剧团、上海人民淮剧团直属上海市文化局领导，这几个国营剧团集中了京、越、沪、淮四个剧种的主要艺术力量，在推进戏曲改革、提高艺术质量、培养人才方面发挥了骨干作用。1955 年 12 月，市文化局发布了《民间职业剧团管理办法》，对剧团进行登记，全市登记的剧团有一百八十余个。1956 年 1 月，在所有制社会主义改造高潮中，民间职业剧团有六十九个改为国营（俗称“新国营剧团”），二十六个改为民办公助。1958 年 1 月又对全市剧团加以整顿，将一百八十个剧团整顿为五十余个。另外，在五十年代随着国民经济的恢复和发展，上海许多工商业支援外地，上海一些民间职业剧团也自发地到各地演出，其中不少就在当地落户。如 1950 年至 1955 年间，就有十三个越剧团去南京、天津、武汉、重庆、贵阳、无锡、南通等地落户。1956 年至 1959 年间，上海市人民政府又相继组织十八个越剧团支援外地，如“新新”去西安、“春光”去兰州、“芳华”去福建。这样，既促进了剧种的发展和省市间文化交流，也使上海本地剧种、剧团的布局更加合理。

在剧目方面，贯彻“百花齐放，推陈出新”的方针，传统戏、历史剧、现代剧都取得很多

成果。

关于传统戏，主要做了两方面的工作：一是挖掘整理，二是改编加工。1956年，上海市传统剧目整理委员会成立，周信芳为主任委员，袁雪芬、刘厚生为副主任委员，确立以“依靠艺人，普遍发掘，全面记录，分批整理，结合演出，重点加工”为工作方针，有计划、有领导地开展整旧工作。该年，挖掘整理的京、越、沪、淮、扬、甬、滑稽剧目有四千多个，其中许多失传已久或濒临失传。1957年1月，市文化局举行大会，向一百五十六位对发掘整理传统剧目有贡献的老艺人颁奖。1959至1963年上海文化出版社出版《上海传统剧目汇编》，共收录七个剧种、五十八集。除剧本之外，还通过老艺人会演（1956年）、京昆传统剧目会串（1961年）等活动，使传统的表演艺术得以保存、继承。如京剧中周信芳主演的《徐策跑城》、《坐楼杀惜》、《萧何月下追韩信》、《宋士杰》，昆剧中俞振飞、言慧珠主演的《墙头马上》，越剧《追鱼》、《情探》、《碧玉簪》、《红楼梦》，淮剧《女审》，甬剧《半把剪刀》、《双玉蝉》等。这些剧目都拍摄成电影，在全国产生了广泛的影响。

新编历史剧，有京剧《淝水之战》、《海瑞上疏》，越剧《忠王李秀成》、《则天皇帝》、《秋瑾》、《金山战鼓》等。这些作品在力图用历史唯物主义观点表现历史人物和历史事件方面作了探索。

表现现代生活，各剧种都作出了努力，取得许多成果，如京剧《红色风暴》、《赵一曼》、《智取威虎山》，昆剧《琼花》，淮剧《海港的早晨》、《党的女儿》，沪剧《星星之火》、《鸡毛飞上天》、《芦荡火种》、《红灯记》，扬剧《黄浦江怒潮》，越剧《火椰村》、《不准出生的人》，滑稽戏《满园春色》、《一千零一天》、《七十二家房客》等。通过举办上海市现代戏观摩演出（1960年）、华东六省现代戏曲会演（1965年）和参加全国京剧现代戏观摩演出（1964年）等活动，也推动了现代戏的编演。

由于主客观方面的原因，在剧目方面也存在指导思想的摇摆以及由此带来的实践上的偏差。如1956年开放剧目中上演了《僵尸开店》、《黑蛇传》、《阿飞展览会》、《三〇三大血案》等不健康的剧目（1956年12月6日《文汇报》发表过《反对上演坏戏》的社论，1957年7月周信芳、袁雪芬又与梅兰芳等联名发表不演坏戏的倡议）；1958年“大跃进”中，提出“以现代戏为纲”、“写中心、唱中心”的错误口号，浮夸风盛行，致使许多现代戏粗制滥造，图解政策，公式化、概念化成为通病；1962年在康生的鼓动下，上海戏曲舞台上又一度出现一些不健康的剧目；1963年，提出“大写十三年”的口号，使上海戏曲界受到“左”的损害；从1964年下半年起，上海舞台上清一色是现代戏，传统戏、历史剧已经绝迹。剧目方面的摇摆，也曾在其他省市造成不良影响。

在人才培养方面，为使上海戏曲事业后继有人，1954年便先后成立昆剧和越剧演员训练班，隶属华东戏曲研究院。在此基础上，1955年3月建立上海市戏曲学校，先后开办昆、京、越、沪、淮等剧种表演专业班和戏曲音乐、舞台美术、武功师资等专业班，学制五至

七年不等，至1965年毕业学生五百多人，造就了许多戏曲后起之秀。如昆剧的华文漪、计镇华、蔡正仁、岳美缇、梁谷音、王芝泉、刘异龙，京剧的李炳淑、杨春霞、孙花满、齐淑芳，越剧的史济华、张国华、刘觉、曹银娣等。此外，各区也曾建立戏曲学校，各大戏曲剧院团开办了学馆。为培养戏曲编导人才，上海市文化局委托上海戏剧学院开办了戏曲创作班、戏曲创作研究班、戏曲导演班，其中许多毕业生以后成为上海戏曲界的业务骨干。

在对外文化交流方面，上海戏曲界为祖国赢得了荣誉。1954年，越剧影片《梁山伯与祝英台》在捷克斯洛伐克卡罗维一发利国际电影节获“音乐片奖”，周恩来总理曾用该片招待参加日内瓦会议的国际友人。1955年上海越剧院以“中国越剧团”的名义到民主德国和苏联访问演出，1959年、1961年又分别出访越南民主共和国和朝鲜民主主义人民共和国。上海京剧院于1956年在周信芳院长率领下到苏联进行访问演出，1958年上海的俞振飞、言慧珠、李玉茹、张美娟等京剧演员作为中国戏曲歌舞代表团成员的身份，到巴黎参加了国际戏剧节的演出活动，嗣后又赴比利时、卢森堡、英国、捷克斯洛伐克、波兰、瑞士等国进行访问演出。这一系列出访，使上海戏曲逐渐走向世界，同时也促进了上海戏曲自身的提高。

在戏曲研究和理论探讨方面，由于上海新闻出版业比较发达，人才济济，研究成果颇多，学术讨论相当活跃。古典戏曲研究、当代戏曲研究、艺术家经验总结等方面都有专著或论文集问世。梅兰芳的《舞台生活四十年》，最初是从1950年10月起在上海《文汇报》开始连载的。五十年代到六十年代初出版的书有《关汉卿研究论文集》、《戏曲改革论集》、《历史剧论集》、《昆剧观摩演出纪念文集》、《在戏剧战线上》、《京剧剧目初探》、《华东地方戏曲介绍》、《华东戏曲剧种介绍》、《昆剧表演一得》、《我演昆丑》、《周信芳舞台艺术》、《粉墨春秋》、《谈悟空戏表演艺术》、《周慕莲舞台艺术》、《荀慧生演剧散论》、《京剧流派欣赏》等。上海报刊上展开的关于戏曲表现现代生活、历史剧、推陈出新这三次大的讨论，都引起了全国戏曲界的关注。

在“文化大革命”中，上海戏曲事业受到“四人帮”的严重摧残，成为“重灾区”。江青对上海戏曲插手很早。1963年，她就在上海策划了对所谓“有鬼无害”论的批判，通过否定鬼戏为全盘否定传统戏曲制造舆论；1964年插手京剧《智取威虎山》的修改加工；1965年伙同张春桥指使姚文元写文章，批判新编历史剧《海瑞罢官》，拉开“文革”的序幕；1966年2月，她又在上海抛出“文艺黑线专政论”，戏曲界首当其冲，同月上海京剧院的《海瑞上疏》即被点名批判，周信芳成了“文革”中的第一批受害者。另一方面，被江青当作政治资本的八个“样板戏”中的五个京剧剧目，两个出在上海，另两个(《红灯记》、《沙家浜》)则根据上海的沪剧移植改编。这些成果被江青据为己有后，原来的主要艺术人员大都受到迫害。“文革”中，上海戏曲改革的成果被全部否定，许多优秀剧目被打成“毒草”，传统戏和历史剧统统被赶下舞台，许多卓有成就的戏曲艺术家横遭迫害，大批戏曲工作者被下放劳动改

造或被迫改行，除“样板团”之外的剧团被停演或解散。七十年代初，几个市级剧团逐渐恢复活动，主要是移植“样板戏”，编演一些配合当时政治任务的戏，内容多是表现阶级斗争和“两条路线斗争”，如越剧《春苗》等。十年中上海各剧种共改编、创作演出了三十几个大小剧目，如京剧《磐石湾》、《龙江颂》，淮剧《拣煤渣》，锡剧《一副保险带》，越剧《银针颂》、《新风歌》等，在创作思想上大多受到禁锢，作品打着“文革”特定时期的烙印。

粉碎江青反革命集团以后，尤其是1978年党的十一届三中全会以后，上海的戏曲事业得到复兴和新的发展：

首先，重建了戏曲队伍。在十年内乱中被迫取消和遭受严重破坏的剧种、剧团、院校、刊物等等，都得到恢复。上海京剧院、上海越剧院恢复了建制，上海沪剧团改建为上海沪剧院，成立了上海昆剧团和演滑稽戏的上海曲艺剧团。一些区、县级剧团也重新筹建。遭受诬陷迫害的知名戏曲艺术家包括周信芳、筱爱琴、顾月珍、袁滨忠、言慧珠、金素雯等得到平反昭雪，恢复名誉。一大批被迫改行的演员归队，重新登上舞台。为解决戏曲人才青黄不接的问题，加紧了对青年演员的培养，通过1978年青年演员汇报演出，1981年的文艺新秀联合演出戏曲专场等活动以及新剧目的排演，京剧中的李占华、黄小秋、昆剧中的张静娴，沪剧中的茅善玉、徐俊、倪幸佳，越剧中的赵志刚、胡敏华、许杰、陈颖，淮剧中的施燕萍等青年演员崭露头角。为尊重戏曲艺术家，举办了一系列演出活动和纪念活动，如1979年9月举办的“尹桂芳越剧流派演唱会”，开为戏曲艺术家举办个人演唱会之先河；1980年4月举办了“俞振飞演剧生活六十年”纪念活动；1981年8月举办了梅兰芳逝世二十周年梅派演出活动。

其次，贯彻“三并举”的剧目方针，促进了戏曲舞台演出的繁荣。上海各剧种的戏曲工作者怀着第二次解放的喜悦和激情，纷纷编演新剧目，一年中共编演十二个大戏，三十三个小戏，其中绝大多数是现代戏，内容以揭露“文革”期间的灾难、歌颂老一辈革命家为主，如京剧《刑场上的婚礼》、《铁流东进》，沪剧《被唾弃的人》、《艰难的历程》、《女儿的回忆》、《张志新之死》、《金绣娘》，越剧《忠魂曲》、《三月春潮》、《鲁迅在广州》，淮剧《血沃中原》等。毛泽东、周恩来、鲁迅等历史伟人形象，第一次出现于戏曲舞台上。另外，一批被停演多年的优秀剧目，如京剧《杨门女将》、《逼上梁山》、《海瑞上疏》，昆剧《十五贯》、《琼花》，越剧《江姐》、《祥林嫂》，沪剧《雷雨》、《芦荡火种》，滑稽戏《满园春色》等，又陆续重新演出。1978年，随着拨乱反正的深入和“实践是检验真理标准”讨论的开展，特别是文化部发出“开放优秀传统剧目”的通知后，传统剧目恢复演出并迅速增加，到1979年上半年已占戏曲演出剧目总数的百分之八十以上，如京剧《三岔口》、《杨排风》，越剧《盘夫》、《珍珠塔》、《梁山伯与祝英台》(片段)，淮剧《女审》等的演出受到广大观众的热烈欢迎，演出几乎场场满座。对这一现象，戏曲界有不同看法：一种意见认为，老戏老演不利于戏曲发展。另一种意见认为这是贯彻“双百”方针过程中的正常现象。对于这一新时期出现的新问题，市委宣传部在

1979年8月召开创作座谈会，强调补好真理标准讨论这一课，进一步解放思想，处理好继承传统与推陈出新的关系；市文化局与中国剧协上海分会、上海艺术研究所于1980年8月召开了戏曲剧目工作座谈会，就如何进行戏曲革新以适应新时代需要展开讨论，并制订了十二条具体措施；年底又成立了上海市戏曲继承革新委员会。上海戏曲舞台出现空前活跃、繁荣的局面，仅1979年一年，演出的大小剧目达五百四十九个。剧目建设方面不断涌现新成果，如经过重新改编的传统戏昆剧《烂柯山》、越剧《孟丽君》和《玉蜻蜓》，新编历史京剧《谭嗣同》、昆剧《唐太宗》和《钗头凤》、越剧《光绪皇帝》和《汉文皇后》、沪剧《风流英豪》和《一个明星的遭遇》、淮剧《母与子》和《爱情的审判》、越剧《仙台行》和《鲁迅在广州》、滑稽戏《酸甜苦辣》和《路灯下的宝贝》等。在文化部举办的国庆三十周年献礼演出中，上海昆剧团的《蔡文姬》、上海越剧院的《三月春潮》均获创作奖和演出奖。这些剧目在题材开拓、风格多样、艺术创新等方面都迈出新的步伐。

同时，加强了对内对外的艺术交流。在改革开放的新形势下，上海戏曲更重视面向全国，面向世界。从1978年到1982年，先后有广西、福建、浙江、北京、山东、江苏、云南、安徽等地的十几个剧团来沪演出精彩剧目。1981年举办了首届上海戏剧节，全国各省、市、自治区都派来观摩团，其间开展了各种类型的学术交流、剧目评议和专题探讨活动。随着国门的打开，上海戏曲走向世界上越来越多的国家和地区。1979年4月起，上海京剧团一行八十三人对联邦德国、比利时、卢森堡、英国、荷兰的十九个城市进行了为期四个多月的访问演出；1981年8月，上海京剧团又到美国纽约，在林肯纪念中心演出十五场。1980年11月到12月，上海越剧院到香港演出，东南亚一带及台湾的许多观众前来观看。

此外，戏曲研究和宣传工作也取得进展。为加强戏曲研究和组织戏曲理论队伍，1979年建立了上海艺术研究所，这是我国省、市一级建立的第一个艺术研究所。该所制订了为老一辈戏曲艺术家作艺术纪录和经验总结的计划，组织了专门班子有计划地开展工作，建立了电视部，用现代技术手段为戏曲艺术家录音、录像，编辑出版了《戏曲曲艺辞典》，并和上海辞书出版社联合发起举办了全国戏曲剧种史学术讨论会，筹备和组织编纂《中国戏曲剧种大辞典》，与上海沪剧院等联合发起成立了“中国戏曲现代戏研究会”，与上海人民广播电台联合举办了“京剧知识广播讲座”。这些举措都在全国产生了影响。对上海的各剧种、戏曲创作演出状况，也组织力量进行了调查、研究，并收集、积累了大量史料、资料。上海的戏曲研究，既注重基本建设、基础理论，又注重理论与实践结合、专业人员与社会的结合，形成自己的特色。

“上海是一个具有光荣革命传统的大城市。上海的剧种多，剧团多，优秀的戏剧家多，思想活跃，创作丰富，历来是出作品、出人才的地方。上海的戏剧家们曾经创作出许多优秀的剧目，在全国有广泛的影响，对于我国社会主义戏剧事业的繁荣与发展，有重要的贡献”。曹禺在首届上海戏剧节祝辞中的这段话，是对上海戏剧包括戏曲的恰如其分的概括。

在改革开放的新历史时期，上海戏曲正以新的面貌呈现在国内外观众的面前，上海戏曲工作者正为我国戏曲的繁荣、振兴做出新的贡献。

图　　表

大 事 年 表

道光二十三年(1843)

11月,根据结束鸦片战争所订《中英南京条约》,开放广州、福州、宁波、厦门、上海五处为通商口岸。是月,英国首任驻沪领事巴富尔抵沪,与上海道台宫慕久议定上海于17日正式开埠。

咸丰元年(1851)

三雅园开张。是为上海最早的营业性质戏园。

咸丰三年(1853)

王韬撰《瀛鸮杂志》卷一载:"沪人喜梨园歌曲,有聚芳、集贤二局,皆富室子弟为之……尝演《思凡》、《断桥》二剧,尽态极妍,合座为之倾倒。""……昆腔之在沪者,以鸿福为领袖,其次若宝和新剧,亦高出一筹。"同书卷二载:"张家花园不知建自何人,今屡易主矣。清旷幽邃,花木萧疏。惜为伶人所居,半就毁圮。沪上虽称繁华,然其时未有戏园,间于其中演剧。"

咸丰四年(1854)

2月17日,因遭清兵攻击,小刀会撤离上海县城,临近县署的三雅园被战火焚毁。

同治二年(1863)

一桂轩开张,由徽班演出。主要演员有吕昭卿、四麻子、朱阿寿、景元福、朱湘祺、周星礼、朱盈寿、吴喜贵、应凌云、李铭顺、周松林、周来全等。

同治三年(1864)

陆吉祥在石路(福建路)花墙头重建三雅园。

同治六年(1867)

英籍华人罗逸卿创办之满庭芳戏园开张,由天津京班艺人演出。是为京剧首次进入上海。哀梨老人《同光梨园纪略》载:"沪人初见,趋之若鹜。"

刘维忠创办之丹桂茶园开张,由北京三庆、四喜等班艺人刘铜骡子、夏奎章、熊金桂、周长春、周长山、董三雄、宁天吉、王桂芳、浪双喜、冯三喜等演出。程长庚之子鼓师程章甫专程来沪贺喜并参加演出。黄懋材撰《沪游脞记》称本年"夷场有大小戏园三十余所,或男串,或女串,或男女合串"。

同治九年(1870)

8月,张文祥在南京校场刺杀两江总督马新贻,轰动朝野。清廷以“江浙海盗,挟仇报复”定谳,翌年3月将张文祥酷刑处死。上海戏园即根据此案编演曲本,是为上海最早的时事戏。据《清朝野史大观》卷四载:“时上海戏园编出《刺马传》全本,皖抚英翰闻之,亟请上海道涂宗瀛出示禁示,并为马请祠请谥,铺张马之功,有休戚相关之谊云。厥后乔勤悫有七律咏其事,末二句云:‘群公章奏分明在,不及歌场独写真。’”

同治十年(1871)

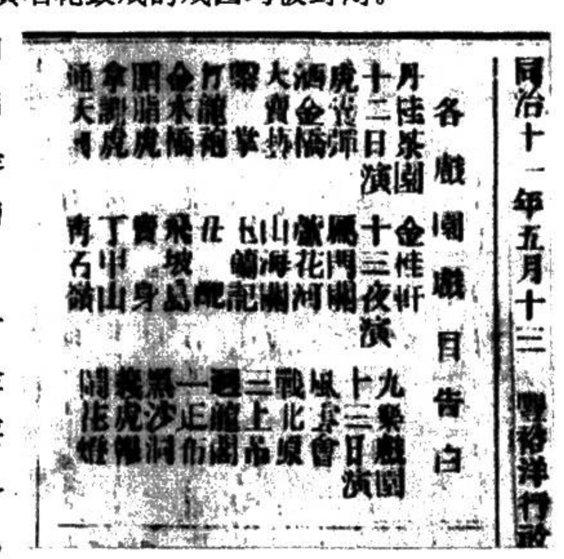
5月,王韬《瀛鸮杂志》卷五载:“教坊演剧,俗呼为猫儿戏。……沪上北里工此者数家。”

同治十一年(1872)

5月,杨月楼应聘在金桂轩演出,剧目有《四郎探母》、《牧羊卷》、《翠屏山》、《赵家楼》等。《申报》载海上逐臭夫(袁祖志)所作竹枝词云:“金桂何如丹桂优,佳人个个懒勾留;一般京调非偏爱,只为贪看杨月楼。”

6月,上海道台沈秉成与各国领事商议禁绝洋泾浜地区(今延安东路一带)女艺人演唱花鼓戏;公共租界开始驱逐女艺人,所有演唱花鼓戏的戏园均被封闭。

6月18日,《申报》开辟“各戏园戏目告白“栏目,刊登丹桂茶园、金桂轩、九乐戏园演出剧目,有《拿谢虎》、《雁门关》、《闹花灯》等。是为我国历史上首次通过报纸向观众传达戏曲演出信息。(见图)


同治十一年五月十三
各戲園戲目告白
丹桂茶園十三日演
拿謝虎
金桂軒十三夜演
鴈門關
九樂戲園十三日演

6月至7月,丹桂茶园主杜蝶云许以一千二百元包银,欲聘杨月楼到该园演出,引起金桂轩不满;满庭芳戏园亦向杨月楼提出聘请要求。各戏园相持不下,遂将此事上诉英美租界会审公廨。因杨月楼到堂表示愿到丹桂搭班,会审公廨遂把杨月楼判给丹桂。

10月起,孙菊仙应聘在丹桂茶园演出,剧目有《牧羊卷》等。

12月,江苏学台颁布严禁“淫戏”告示,称“现在戏园中无论文武京班,大率以淫戏动人,据为利薮,”并下令“梨园子弟嗣后此种不准再演,违者绳之以峻法。”

本年,京剧艺人的行会组织梨园公所成立,地址在上海县城老北门内洗马桥。

同治十二年(1873)

1月,小东门南丹桂戏园一龙套与广商发生口角,继而动武。广潮帮将此迁怒于正在南丹桂演剧的杨月楼,并纠集数百人包围南丹桂,杨月楼遁走。北丹桂艺人误以为杨

月楼被劫，由武生任七率武行多人前往营救，并与广潮帮发生斗殴。上海道台派兵弹压，各商号唯恐受损，纷纷罢市。后丹桂园主刘维忠与广潮商会董事出面调解，事遂平息。

3月31日，四马路（福州路）弹子行传唤中国和西洋戏剧演员合演中西戏剧，英国领事着清朝官服与英美租界会审员陈宝渠及在沪之中西官商前往观剧。

9月21日起，广东荣高升部在大马路（南京东路）攀桂轩故址演出广东戏，剧目有《封相》等。

12月起，广东商人韦氏族人及同乡控告杨月楼诱拐韦氏之女韦阿宝并卷走财物，杨月楼被英美租界会审公廨逮捕。经上海县、松江府、江苏省官府刑讯逼供，杨月楼于同治十三年（1874）被发回上海县监禁。光绪二年（1876）松江府派差将其递解回安庆原籍。杨月楼案引起社会各界关注，《申报》连续发表《持平子致本馆论杨月楼事书》、《不平父论杨月楼事》、《公道老人劝息争论》等十余文议论是案，莫衷一是。该案后被人称为清末“四大奇案”之一。

同治十三年（1874）

1月，上海县绅董江承桂、郁熙绳等鉴于杨月楼案，禀请县令禁止妇女看戏，叶廷春为此颁布《严禁妇女入馆看戏告示》。上海道台冯驹光传谕上海县及英美租界会审公廨查禁“淫戏”，并具列所禁“淫戏”戏目：昆腔有《挑帘裁衣》、《茶坊比武》、《来唱》、《倭袍》、《斋饭》，京戏有《翠屏山》、《海潮珠》、《晋阳宫》、《梵王宫》、《关王庙》、《卖胭脂》、《巧姻缘》、《卖灰面》、《瞎子捉奸》、《双钉记》、《双摇会》、《截尼姑》。

3月6日，法国总领事命法租界各小戏馆禁演花鼓戏。

3月20日，丹桂茶园戏班应西人之邀在新建成的西国戏园与西洋戏班同台演出。

12月，孙菊仙在小东门南丹桂原址开设升平轩戏园，主要演员有李春来、杨二奎、张大四、王八十、宋立官、刘凤林、夏奎章、小庚弟、熊文通等。

光绪元年（1875）

1月26日、28日，丹桂茶园邀请各班文武角色演出会戏，演员有刘玉庭、薛大庆、郝福芝、谢玉林、王大喜、仇三善、吴凤明、秃扁儿、孙春恒、韩桂喜、杜蝶云、李棣香、周长山、陈双喜、王桂芳、张大四、谢梅卿、陈吉太、冯三喜、谢宝林等。

1月，因同治帝去世，上海各戏园奉谕停演。

2月10日，丹桂、金桂、一桂、山雅、富春、久乐等戏园主到公堂请愿，谓各班人员多系贫苦之辈，若历久停演，未免糊口无资，恳请准予开演，未获批准。此后其他戏园主亦赴英美租界公堂恳请开禁演戏，均未获准。

2月13日起，宝兴戏园以国丧期间遏音乐不遏歌唱为由挂牌清唱；龙泉阁茶馆、金

桂轩等亦继而挂牌清唱。

11月27日，升平轩戏园红纸帖招，谓演《洪秀全窜陷金陵》，好奇者纷纷往观，座为之满。然开场数出后，一武生出场，自称洪秀全，命部下攻打金陵，便哗然结束，忽演别剧，观众大哗，怒砸戏台。

本年，天仙茶园开张。

光绪二年(1876)

3月24日起，三麻子(王鸿寿)转入天仙茶园演出。

6月25日，丹桂茶园开演由班主杜蝶云主持的京剧《请宋灵》。主要演员有孙春恒、孙菊仙、大奎官、李棣香、黄月山、郝福芝、谢梅卿、吴凤鸣、张九柱、杜锦芳。此戏后成为黄(月山)派代表剧目。

11月8日至10日，杨月楼应杜蝶云之邀在丹桂茶园演出《牧羊卷》、《泗州城》等，观者如云。

光绪三年(1877)

1月，鹤鸣茶园开张。3月上海道台冯驹光派差缉拿在该戏园演剧的杨月楼。杨逃匿，此后再未来沪。

4月至6月，鹤鸣、久乐等戏园为山东等地旱灾举行助赈演出，受到各界称道。

9月1日起，苏州老洪班在新建成的集秀戏园开演昆剧。

11月7日起，天仙戏园演出京剧《济颠佳话》，主要演员三麻子、赵洪小、吴喜桂、蔡四喜、周来全、小金生、任七、孟七、孟六。此为早期之连台本戏。

本年，大观茶园开张，是当时主要京剧演出场所之一。

光绪四年(1878)

2月起，昆剧名角周凤林从苏州来沪隶三雅园演出。

5月，丹桂、大观、天仙等戏园分期为冀、陕、晋、豫四省灾民举行助赈演出。

本年，北京梆子花旦十三旦(侯俊山)首次来沪在丹桂茶园演出，剧目有《辛安驿》、《花田错》等。

光绪五年(1879)

1月，天仙戏园赵锦华发起筹建三圣宫(即老郎庙)。

1月27日，谭鑫培、孙彩珠首次来沪，在金桂茶园演出。

3月29日起，苏州昆剧名角小脚篮、姜善珍在天仙茶园演出，剧目有《刘唐》、《大小骗》等。

5月20日，钱丝业绅商邀请来华访问的美国前总统格兰特往大观戏园观剧，格兰特因故未往，其子由美国总领事陪同前往观看《赐福加官》、《金山寺》、《双摇会》、《四杰

村》等剧。

光绪六年(1880)

5月,协赈公所绅士谢家福等募资刊印余治《庶几堂今乐》二十八种,禀请苏松太道刘瑞芬饬发各戏园演出,每日搭演一出,以端风化,同时会审公廨奉刘瑞芬之命颁布严禁"淫戏"告示。

6月至7月,天仙茶园、丹桂轩、大观园先后奉命演出《庶几堂今乐》中的《魁星现》、《治民记》、《阴阳狱》、《难中福》等剧。

7月20日起,丹桂轩演出京剧《大清得胜图》。是为上海戏剧舞台上出现的第一出反映太平天国事件的戏剧。主要演员三麻子、谢金林、杜锦芳。

光绪七年(1881)

4月,因慈安太后去世,各戏园奉谕停演。

6月23日,喜椿茶园主投诉法租界公堂,称奉谕停演已历两月,各伶人衣食无着,拟请四天后挂牌清唱,未获准许。

6月25日,天仙茶园蔡其桂等二十三人投诉公共租界公堂,求准开演,亦未获准。喜椿戏园挂牌清唱,法租界公堂暨捕房传园主到堂,宽宥其罪,并不准再唱。

8月13日,汉班演员月月红在金桂轩演出《玉环醉酒》。从此该剧成为京班常演剧目。

光绪八年(1882)

4月,鉴于租界各戏园重又挂牌演出禁戏,公共租界会审公廨重申严禁"淫戏"规定。

光绪九年(1883)

3月至5月,南市浙宁会馆重新落成,宁帮各商号及钱庄逐日演剧庆祝。

8月8日起,北京京剧名角汪桂芬、沈砚香首次来沪演出于宝善茶园,剧目有《天水关》、《八大锤》等。

光绪十一年(1885)

11月,据《申报》载,由上海三十名童伶组成的戏班赴新加坡演出。

12月,上海租界会审官奉命颁布严禁"淫戏"告示,指出租界内各戏馆将所禁"淫戏"改换名目穿着近时官服装点扮演,"实属有伤体统"。所列"淫戏"有:《月英偷情》(即《卖胭脂》)、《庙中会》(即《关王庙》)、《杀嫂上山》(即《翠屏山》)、《天缘巧配》(即《巧姻缘》)、《第一报》(即《杀子报》、又名《油坛记》、《仍还报》、《冤还报》、《孽缘报》、《善恶报》)、《瞎子算命》、《送灰面》、《打斋饭》、《百花赠剑》、《珍珠衫》、《双沙河》、《杀皮》(即《万安情》)、《赠剑投江》、《巧洞房》、《崔子杀妻》、《青纱帐》、《错杀奸》、《荣归祭祖》(即《小上坟》)、《月中情》、《金镯记》。

本年，专演梆子戏的义锦茶园开张，张桂云、小连生等人应聘演出，不久关闭，演员转归天仙茶园。

光绪十二年(1886)

5月，丹桂戏园主刘维忠赴英美租界会审公堂控告汪桂芬不履行合同，收受包银而不至丹桂演剧。经会审公廨刑讯，汪桂芬被判归还包银一千五百两，并罚款五百两。

11月20日，法国总领事及夫人招集老丹桂戏园艺人在新辟公家花园内五层楼月台演剧，招待在法文书塾中学习的中国学生，剧目有《大赐福》、《双跑马》、《打金枝》、《赵家楼》。

光绪十三年(1887)

7月15日，老丹桂戏园准备上演根据阆苑第一楼茶馆被焚事编写的京剧《火烧第一楼》，因第一楼股东等欲集结多人与戏园为难，会审公廨恐肇事端，下令停演。后编剧者王鸿寿将剧名改为《火烧第十楼》，遂得公演。

光绪十四年(1888)

3月4日，新丹桂戏园演出灯彩新戏《善游斗牛宫》，上座颇佳。自此灯彩戏更加盛行。

3月7日，上海县令裴大中雇天仙部艺人在城隍庙演剧，并亲往神位前拈香行礼。

4月6日，《申报》载：余治所制《庶几堂今乐》"多以劝惩为事，曾经各宪传令各戏园扮演，无如节目清疏，观者颇为冷落，以故终未盛行。"

5月20日，部霓戏园花旦粉菊花(冯瑞彩)演出迟到，与负责该日排戏之武旦十四旦(王子林)争执，粉菊花取手枪向十四旦连开二枪。巡捕将粉菊花拘捕关押；十四旦被送往仁济医院，经抢救脱险。

光绪十五年(1889)

3月16日，洋药董事出资雇戏曲艺人在沪北天后宫演剧酬神，上海道台龚照瑗及公共租界会审官应邀前往拈香。

3月28日起，新丹桂戏园演出京剧新戏《红楼梦》。想九霄饰林黛玉，万盏灯饰薛宝钗，小桂林饰史湘云，徐介玉饰袭人，杨秀云饰鸳鸯。

光绪十六年(1890)

1月，英美租界会审官以为髦儿班女艺人演剧"伤风败俗"，会同巡捕房下令停演。

5月，潮、惠、广、肇洋货洋药商贾，雇天仙、天成、丹桂等茶园戏班在天后宫演剧，庆祝天后圣母诞辰。浙绍酒业、各处税行也先后雇班演剧。

6月，江南布政司使出示严禁"淫戏"。所禁"淫戏"有《卖胭脂》、《打斋饭》、《唱山歌》、《巧姻缘》、《珍珠衫》、《小上坟》、《打樱桃》、《看佛手》、《挑帘裁衣》、《下山》、《倭袍》、《瞎子捉奸》、《送灰面》、《杀子报》、《秦淮河》、《关王庙》；还有《八蜡庙》、《赵家楼》、《青枫

岭》、《浔阳楼》、《武十回》、《三上吊》、《绿牡丹》、《鸳鸯楼》、《杀嫂》、《刺惜》、《盗甲》、《劫狱》。

光绪十七年(1891)

9月6日起,广东丁财贵班应聘在三雅园演出广东戏,剧目有《庆太平》、《六国封相》、《惜婢缘》等。

光绪十八年(1892)

5月至6月,兆丰洋行主向英国领事署控告汪桂芬欠银五千余两事,谓光绪十二年春开留春戏园时邀汪演剧,曾立合同,后其用尽银两遁逃,今又来上海,请为传追。英国副领事照会会审员蔡二源传汪桂芬到堂,汪请英国律师担文申辩。迭经会审,以留春戏园帐目不清,判汪无罪结案。

光绪十九年(1893)

9月25日,是日即夏历八月十六,为监狱中供奉之萧王神"诞辰"。上海县监狱雇戏曲演员演剧酬神,县令黄承暄及巡捕房官员均至神像前拈香行礼。

11月,潮州班应聘在凤仪茶园演出《芦花絮》等剧,是为潮州戏首次来沪演出。

12月4日起,天仙茶园演出新戏头本《铁公鸡》。主要演员小连生(潘月樵)、三麻子、赵小廉、孟七、周来全、诸寿卿、董三雄、高彩云。

光绪二十年(1894)

7月13日,天福茶园演出反映太平天国题材的京剧新戏《金田结党》。

本年,美仙茶园开张,是为上海第一家京剧女班戏园。

光绪二十一年(1895)

4月23日起,天仪茶园演出新编京剧连台本戏《左公平西》。

7月,新任英美租界会审员屠兴之颁布告示曰:"近查各茶园演唱《铁公鸡》、《左公平西》暨《鲍公十三功》等戏,其中情节支离,任情捏造,颠倒是非,甚至讥将士为衰弱,指逆党为英雄,其描摹凶恶情形,尤为惊心触目,不独有亵前代名臣,而于世道人心亦大有关系。除差饬遵照外,合行示禁。为此示仰该园管班人等知悉,自示之后,凡前项《铁公鸡》等戏,一概停演,并不得改换名目再行演唱。倘敢有违,即行提案究办,决不稍宽。"

9月23日,北京京剧名角余紫云应邀在丹桂茶园客串演出《游龙戏凤》等剧。

9月24日起,汪桂芬应聘在天福茶园演出《战长沙》等剧。

光绪二十二年(1896)

6月,宝善街满庭芳同庆戏园雇广东女艺人美玉、桃仔演剧,公共租界会审员屠兴之以为男女混杂有关风化,致函广肇公所董事传谕该园园主驱逐女艺人,并颁布告示,严禁戏园聘请女艺人演剧。同庆戏园主请美国商人出面交涉,并以园中亏累额巨,托律师向上海道台黄祖络恳商,获准该女艺人不挂牌号续演两月,一俟期满,立即回籍。

光绪二十三年(1897)

3 月 24 日，天仪戏园失火焚毁。

4 月 24 日，是日即夏历三月二十三日，为天后圣母“诞辰”，各商号集资雇戏曲艺人在沪南各会馆演剧酬神。

光绪二十四年(1898)

12 月 4 日起，丹桂茶园演出新编京剧连台本戏《湘军平逆传》。

光绪二十五年(1899)

3 月，天仙茶园花旦高彩云私通报关行职员金清镳之妾事发。判决：重责高彩云二百板，押捕房半年，期满后递回原籍。高不服，上诉上海县署。经县令王豫熙审理，高被重责二千板，并钉上脚镣收禁。江苏藩台夏仲芳闻讯，谕令将案犯解省研讯定罪。经苏州知府彦咏之数次刑审，高彩云被判入府狱，后死于昆山狱中。

6 月 22 日，《申报》载：沪上盛行秦京二腔已二十余年，昆腔一派久同阳春白雪，曲高和寡，乃自开设大诚茶园专演昆剧，以保流传。

6 月，大诚茶园演出甬东昆曲，剧目有《白罗衫》、《度关》、《摇令》等，主要演员徐云标等。

本年，群仙茶园开张。是为上海最重要的女班戏园。

光绪二十六年(1900)

1 月至 3 月，法租界市面清寥，有人赴工部局纳捐禀请对演唱花鼓戏暂行弛禁。工部局董事准予演唱对白滩簧，以兴市面。嗣后，自公馆马路(今金陵东路)以及小东门外各茶肆每晚黄昏时分座客常满，演唱花鼓戏之风盛行一时。事为法国总领事白薄泰所悉，认为租界因此藏垢纳污，将为人所笑。遂传谕，自 3 月 4 日起一律停唱花鼓戏。

4 月 20 日起，北京京剧名角汪筱侬(即汪笑侬)在天仙茶园演出。

9 月，公共租界的明玉楼开唱滩簧《倭袍传》，被捕头查知，会审公廨传案讯惩。

10 月，桂仙戏园开演新戏《捉拿张桂卿》。捕头认为情节淫秽不堪，遂将园主应桂馨解送会审公廨，判罚银元二百；不久又勒令停演。

光绪二十七年(1901)

4 月起，汪笑侬在天仙茶园演出新编京剧头本《党人碑》，开始其戏曲改良活动。

光绪二十八年(1902)

1 月，公共租界会仙、天仙二戏园演出《小上坟》、《送灰面》，园主因之被会审公廨判罚，谳员张柄枢重颁严禁“淫戏”告示。

11 月，《同文沪报 · 消闲录》主笔周病鸳开“伶榜”，评出“文榜”状元汪笑侬，榜眼小连生，探花小桃红；“武榜”状元夏月润，榜眼吕月樵，探花张顺来；“菊榜”(旦脚)状元七盏灯(毛韵珂)，榜眼筱喜禄，探花小万盏灯。

本年，庚春曲社重建。

光绪二十九年(1903)

蔡元培主编的《俄事警闻》发表《告优》一文，要求中国戏曲艺人能像古代的优孟、优施和西方戏剧演员那样，忧国忧民，针砭时弊，而不要粉饰太平，麻痹民众。

光绪三十年(1904)

8月起，汪笑侬应聘在春仙茶园演出，剧目有《瓜种兰因》、《桃花扇》等。

10月，陈去病、汪笑侬创办的《二十世纪大舞台》创刊，柳亚子为该刊撰写发刊词。是为中国的第一个戏剧杂志，因言论激烈，出版二期后即被清廷封禁。

本年，曲家吴梅《风洞山》传奇刊于《中国白话报》。此后，其《轩亭秋》、《湘真阁》、《绿窗怨记》等剧作先后在沪刊印。

本年，宋志纯、郁炳臣、宋欣甫、孙歆卿、叶振卿发起的平声曲社成立。

光绪三十一年(1905)

夏，宝山县西与嘉定县毗连处，各村落集资开演花鼓戏，并有上海游妓二人登台串演，观者甚众，并发生斗殴事件。吴淞镇计家桥南首杨家村亦演唱花鼓戏，观者一人落沟溺毙。

9月24日，由孙菊仙发起，丹桂茶园为崇明、宝山一带水灾举行助赈义演，小子和、七盏灯、夏月润、夏月珊、孙菊仙等同台演出《大打城隍》、《拿费德公》、《桑园寄子》、《有道休妻》、《双翠屏山》等剧。

11月6日，是日即夏历十月初十日，为慈禧太后寿辰，上海道台袁树勋在泥城外洋务局雇人扎就灯彩牌楼，演戏一天，中外官员前往祝贺并观剧。

光绪三十二年(1906)

1月8日，广东路春仙戏园演出武戏用真刀真枪，公共租界捕头传谕园主禁用，违者究罚。

2月15日，经潘月樵、夏月珊创议，由梨园公所建立的榛苓初等小学堂在九亩地开学。上海道台袁树勋及商务大臣、电政大臣等到场观礼。典礼上演唱校歌，歌词曰："舞台上，舞榭前，百代郑声沿。巴黎改俗快争先，祖国许随肩。简兮简兮咏一篇，教育幸完全。伶人几辈尽英贤，保我好山川。"该校实行义务教育，费用由公所筹备；课程包括修身、讲经、读经、国文、算术、体操、画图、手工、外国文、唱歌等；收学生四班共一百二十人。

8月，宝山县刘行镇左近各村连续十数日昼夜演唱花鼓戏，且时有聚众械斗之事发生。大场、江湾、刘行、罗店等镇绅董先后致函县令签差驱逐。

9月11日至12日，丹桂茶园演出京剧新戏第一本《潘烈士投海》。主要演员小连生、孙菊仙、冯子和、夏月润、冯志奎、夏月珊、小保成、夏月华。

9月15日，上海报界同人在张园举行立宪祝典。典礼结束，小连生、夏月珊等演出《爱国青年》一剧，观者群情激愤。《申报》为此发表署名“郊”的《论戏曲改良与群治之关系》一文，提出“欲改良政治，当以易风俗为起点；欲易风俗，当以正人心为起点；欲正人心，当以改良戏曲为起点。”

光绪三十三年(1907)

1月，补助华洋义振会为江北水灾邀集数十名著名女艺人在大马路(今南京东路)议事厅合演戏剧助赈，受到各界称道。

7月5日至7日，沪北商团公会为云南旱灾暨同济、仁济两医院筹集经费，在南京路小菜场楼上会演京剧改良新戏《醒世警钟》等剧，同时又有鲍鹤龄、陈运新、赵萱堂、孙芝圃、骆秉堃、毛祝三等绅商合串京剧。

7月17日，李春来开办之春桂戏园开张。参加演出者有许福熊、盖三省、沈韵秋、刘廷玉、李春来等，剧目有《天官赐福》、《解宝收威》、《辛安驿》、《长坂坡》等。

10月起，李春来因邀请被当局通缉的京剧艺人丁灵芝到春桂戏园演剧而被拘，会审公廨拟将此案移送上海县署审理。后上海广肇公所董事唐元湛、罗崇龄等应广东同乡要求，向上海道台梁如浩告发李春来勾引广东籍钦差大臣黄开甲之遗妾朱氏事，梁如浩谓“上海一地戏子良莠不齐”，对李春来案应照以前办理高彩云、霍春祥诸案，予以严惩。后因会审公廨谳员宝颐与李春来所委托之美国律师佑尼干意见不合，事遂上报江苏巡抚、按察使和两江总督以及美国驻沪总领事、驻京公使，并由清政府外务部交涉，终于光绪三十四年(1908)由会审公廨判李春来关押公共租界监牢三年，期满后由公廨将其递回天津。

光绪三十四年(1908)

1月4日起，丹桂茶园演出京剧连台本戏《黄勋伯义勇双全》，主要演员夏月润、孙菊仙、小连生、小子和、夏月珊。

2月7日，丹桂茶园发表声明：潘月樵今后演出改用本名，不再使用艺名“小连生”。

5月27日起，北京京剧女老生恩晓峰应聘在丹凤茶园演出《四郎探母》、《失(街亭)空(城计)斩(马谡)》、《落马湖》等剧。

6月23日起，丹桂茶园首次演出京剧改良新戏《黑籍冤魂》，主要演员夏月珊、七盏灯、小子和、潘月樵、孙菊仙、夏月润。

10月26日，新舞台开幕。原丹桂茶园戏班全部转入并演出《南北和》、《定军山》二剧。上海道台蔡乃煌等官员及绅商学报各界人士前往祝贺观剧。

12月，光绪帝去世，戏园按惯例应停演二十七天。经各国领事及租界工部局董事核议，此事关系市面繁荣，遂决定租界各戏园停演三日。

宣统元年(1909)

1月22日，为夏历正月初一。丹凤茶园开始添聘男班名角，实行男女合演，并在布告中称此举为“开通风气，以兴市面”。

1月下旬，会审公廨谳员宝颐就丹凤茶园男女合演事上书上海道台蔡乃煌，称该戏园“虽名为分剧演唱，然经卑廨调阅戏单，其配角之中实系男女混杂。伤风化而败治安，莫此为甚，亟应严行禁止”。然其后丹凤茶园广告中仍称“特请男女两班一齐登台”。

2月18日，同庆戏园开张，并请广东戏班演出《六国大封相》等剧。

3月16日起，新舞台演出京剧连台本戏《妻党同恶报》，主要演员潘月樵、冯子和、夏月珊、夏月润、许奎官等。

6月12日，寰球中国学生会为筹款事，请新舞台演出京剧新戏《二十世纪大舞台》，主要演员冯子和、潘月樵、七盏灯、夏月珊、夏月润。

6月至7月，各大戏园为甘肃灾荒举行助赈义演，包括春桂戏园的《甘民泪》、新舞台的《甘肃旱荒人吃人》、同庆戏园的《二桃杀三士》等。繁华社、螂嬛社亦组织伶界妓界女艺人在丹凤茶园举行大规模义演。

7月3日，新舞台为筹集义务小学堂经费，演出京剧新戏《杜十娘怒沉百宝箱》以及《一枝桃》、《采花记》等。

12月8日起，谭鑫培应聘在新舞台演出《失空斩》等剧。

12月16日，新舞台为上海医院及孤儿院筹集经费，在张园出品协会环球音乐厅演出京剧头二本《黄勋伯义勇无双》。

12月30日，新建大舞台开张。赵如泉、吕月樵、万盏灯、王永利、刘永春、沈韵秋、应宝莲、林步青、何家声等前往贺演。

宣统二年(1910)

3月23日至24日，新舞台演出京剧新戏《明末遗恨》，主要演员潘月樵、夏月润、七盏灯、夏月珊、林步青、赛魁冠、张顺来、马飞珠。

4月起，百代公司灌制的谭鑫培唱片在上海发行。

4月7日，新剧场演出京剧时装新戏头二本《血泪碑》，主要演员冯子和、赵君玉、三麻子、孙菊仙、林颦卿、赵小廉。

9月22日，南北两市商务总分会各商董邀请来华访问之美国实业团到新舞台观看京剧《黑籍冤魂》。

宣统三年(1911)

1月15日，四马路(福州路)丹桂第一台开幕，参加演出者有吴彩霞、贵俊卿、路三宝、张德俊、陈文启、应宝莲、九阵风、盖俊卿、刘永奎、林颦卿、曹寿山、筱菊生、李少棠。

3月3日起，广乐戏班应聘在鸭绿江路活趣戏园演出，剧目有《纣王女娲庙拈香》、《崇侯虎大破冀州》、《妲己入宫败商朝》、《董卓谋废王》、《王允献貂蝉》、《三英战吕布》、

《凤仪亭诉苦》等。

3月25日起，歌舞台演出京剧新戏《杨乃武》。

4月16日，新舞台为全国商团联合会筹款演出京剧新戏《国民爱国》，潘月樵在剧中假借国王与民共议图强之策，痛苦疾呼国人奋起救国，观者情绪激愤。

4月19日至20日，新舞台演出京剧新戏《拿破仑》。

6月4日，雅歌集票房同人在康脑脱路（今康定路）徐园召开第一次纪念大会，会员们演出了京剧。

7月至8月，歌舞台发布将演《广州血》一剧广告，称"广州党事早已轰传中外，言人人殊，莫得真相。本舞台探访各界，调查确实，其中情节大都未经报界披露者，今特请大文学家以警醒之词句、典雅之曲文编排《广州血》新剧十六本连台接演，后续《黄花岗》"。但该剧未能上演，改演新戏《南海潮》。

11月3日，为响应武昌起义，在沪革命党宣布上海反清独立。凌晨，敢死队二百余人率先攻入江南机器制造总局。敢死队中有京剧艺人潘月樵、夏月珊、夏月润、夏月华、张顺来、马飞珠、邱治云、薛寿龄、冯子和、吕月樵、王永利等。潘月樵在此役中受伤，并被送往医院。

12月上旬，潘月樵致函沪军都督陈其美，支持革命，并表示伤愈后即组织新舞台为革命军举行助饷义演。

12月26日至29日，新舞台、大舞台、歌舞台、丹桂等一台四家戏园主许少卿、夏月润、童子卿、何瑞甫、贵俊卿、三麻子等发起为北伐军举行联合助饷义演。参加演出者有新舞台的赛魁官、夏月润、七盏灯、王益芳、张顺来、潘月樵、夜来香、林步青；大舞台的万盏灯、吕月樵、冯子和、赵如泉、范少山、沈韵秋、何金寿、何家声；歌舞台的李海春、三麻子；丹桂第一台的小菊笙、盖叫天、祁彩芬、贵俊卿、刘寿峰。

民国元年(1912)

1月1日，中华民国成立。

1月22日，大舞台演出反映辛亥革命的京剧连台本戏《鄂州血》。

1月24日，夏月恒在新舞台发起为革命军助饷义演，剧目有全本《翠屏山》和《时迁偷鸡》，主要演员还有夏月珊、七盏灯、潘月樵、林步青、马飞珠、赵文连、张顺来。

2月，沪军都督陈其美批准潘月樵、夏月珊建立伶界联合会的申请。

3月，中华民国临时大总统孙中山就潘月樵、夏月珊关于建立伶界联合会的申请作批示："潘月樵、夏月珊等启导伶界，有功社会，一片婆心，实堪嘉尚。所请各节，既经沪军都督批准在案，自无不合之处，应准其开办。至于夺获制造局有功，自应受赏。"

3月20日，新舞台演出京剧新戏全本《波兰亡国惨》。主要演员刘艺舟、沈缦云、夏金声、叶惠钧、毛韵珂、杨啸虎、夏月珊、潘月樵、周凤文、夏月润、赵文连、林步青、夏月

华、邱治云、许奎官。

3月28日起，麒麟童(周信芳)在迎贵仙园挂头牌演出，三天炮戏为《开山府》、《舌战群儒》、《独木关》。是后周信芳开始在上海长期演出。

4月4日，新新舞台开张。

4月5日，孙中山至新舞台观剧，并为沈缦云题词“光复沪江之举动”，为潘月樵题词“急公好义”，为夏月珊题词“热心劝导”。

4月8日，伶界联合会在平安里毛韵珂住宅举行第一次谈话会。到会者有大舞台代表童子卿，迎贵代表周咏棠，第一台代表许少卿、熊文通，新桂代表郭德材、童瑞卿，新新舞台代表孙玉声、赵紫章、潘桂芳，新舞台代表夏月珊、潘月樵等。29日，举行选举大会。到会一百三十余人以记名投票法选举夏月珊为正会长、童子卿、赵嵩寿为副会长。推选贵俊卿、王鸿寿、吕月樵、孙菊仙、林步青、夏月恒、孙玉声、王又宸、孙民侠、任文毅、黄喃喃、夏月华、谢薇生、周凤文、赵春霆、邱蕊卿、刘吉庆、曲兆良为评议员，毛海珊为经济部长，潘月樵为执行部长，刘艺舟为文牍部长，许少卿为交际部长，熊文通为调查部长，夏月润为庶务部长，瞿仲成为会计部长。夏月珊、潘月樵、刘艺舟分别发表演说。

5月7日，伶界联合会召开大会，通过内部章程，并讨论祖师庙地基、联合女班、缴纳会费及每月举行合演义务戏二次等事宜。17日，各戏园著名艺人在大舞台举行首次义演。剧目有《满堂红》、《八义图》、《凤凰山》、《打龙袍》、《四收关胜》、《四溪皇庄》、《四回荆州》、《失空斩》。

5月26日，小南门内群学会举行第一次通俗演讲会，邀请新舞台艺员刘艺舟演讲《国民之责任》。刘艺舟在演讲中指出：共和国民应负完全责任，非若专制时代万事全凭君主一人作主；我辈须知共和国民人人咸有监督政府之责任，以期改良政治，然欲监督政府，必须于脑筋内除去一怕字，方能做到。

5月，冷御秋主编之戏剧刊物《剧报》由上海剧报社出版发行。

6月30日，光明学社为筹集经费，邀请新剧家徐半梅、龚曼翁在新舞台会串新编剧目全本《猛回头》。新舞台参加演出者有刘艺舟、潘月樵、夏月珊、夏月润、周凤文、潘桂芳等。

7月13日，大舞台演出京剧新戏《女英雄秋瑾》。

7月13日，为表彰新舞台诸艺人编演新剧提倡革命，激发国民，孙中山亲笔书写“警世钟”三大字幕帐一幅，由李福田、许自由、吴再汉、李渭滨代表送往新舞台，并派军乐队一路奏乐送过十六铺桥到台。代表将幕帐扶入台上，在座观剧者同声高呼“民国万岁！”

7月24日起，京剧武生杨小楼首次来沪，在大舞台演出《长坂坡》、《连环套》等戏。

9月6日，梆子和京剧演员贾壁云首次来沪，在大舞台演出《游宫射雕》、《虹霓关》、

《花田错》等戏。此后长期在上海演出。

10月1日，振声有限公司创办之中华大戏院开幕，参加开幕演出者有王又宸、王蕙芳、筱洪庆、九阵风、韩子云、麻穆子、史洪芳、范宝亭、小月恒、刘贺南。

10月起，露兰春、林黛玉、粉菊花等应聘在新开髦儿戏园天仙合记茶园演出《桑园寄子》、《托兆碰碑》等剧。

11月14日起，谭鑫培在新新舞台演出《空城计》、《斩马谡》等剧。同时抵沪者有德珺如、金秀山、孙怡云、金少山、文荣寿、慈瑞全等。

11月22日起，龚云甫、小达子首次来沪，在丹桂第一台演出《钓金龟》、《落马湖》等剧。

11月26日，谭鑫培在新新舞台演出《盗魂铃》一剧，叠起高台而不翻，观者大哗，以为“伶界大王”尚不及演该剧时能翻四张桌子的杨四立，有人对其大喝倒彩，由此引起一场风波。谭鑫培登报声明，取消“伶界大王”称号。

12月23日，伶界联合会举行职员大会。会长夏月珊表示：本会组织以来尚未开过正式成立大会，拟用民国纪元二年元日，作为伶界今后永远之纪念日。执行部长潘月樵提出：谭鑫培本是北京正乐育化会会长，此次来沪与公众筹商伶界事宜，且南北同人既属同志，均应欢迎，拟即于开成立会时一并举行。

12月26日，大舞台举行二周年纪念大会。参加演出者有赵如泉、万盏灯、吕月樵、白文奎、伍月华、贾璧云等，剧目有《游龙戏凤》、《四郎探母》等。林步青、范少山在会上演唱滩簧时，中华国货维持会某职员递上国货维持会名片一张，林步青即改唱“维持国货”滩簧，台下掌声如雷。

民国二年(1913)

1月1日，上海伶界联合会在城内九亩地新落成的会所举行正式成立大会，各团体、各商团以及各分会到场祝贺，并赠送颂词联帐等。27日，伶界联合会召开选举会，到会六百余人，改选潘月樵为正会长，吕月樵、孙玉声为副会长，许少卿为执行部长，李福祥为调查部长，赵如泉为庶务部长，朱筱艺为交际部长，夏月润为经济部长。

1月31日，法租界歌舞台重新开幕，参加演出者有王又宸、杨四立、李春来等，剧目有《空城计》、《拾玉镯》、《恶虎村》等。

3月下旬，国民党代理事长宋教仁被袁世凯派人刺杀于上海沪宁车站。28日，新新舞台演出由麒麟童(周信芳)主演的时事新戏《宋教仁遇害》。

3月31日，伶界联合会假座大舞台举行六班会串，演出者有杨瑞亭、王益芳、王永利、李德山、三客串、小杨月楼、赵月来、应宝莲、盖叫天、小福安、常春恒、赵君玉、绿牡丹、万盏灯、贾璧云、林颦卿、刘禹臣、杨四立、小孟七、夏月润、高福安、三麻子、小达子、四盏灯、赵如泉、小如意、小金娃、孙菊仙、毛韵珂、朱素云、麒麟童、张德禄、七岁红、小宝

义、小桂芬等。

7月，柳亚子编辑有关冯子和文章和其演出剧本的专辑《春航集》，由上海广益书局出版。

10月2日，醒民公司创办之醒舞台开幕，参加开幕演出者有杨四立、贵俊卿、小孟七、林颦卿、刘永春、常春恒、孟鸿群、李百岁、李春利、小香远等。

11月4日起，梅兰芳、王凤卿首次莅沪在丹桂第一台演出《朱砂痣》、《彩楼配》、《取成都》、《玉堂春》、《武家坡》等剧。

11月，王笠民主编的戏剧刊物《歌场新月》由上海民友社出版发行。

民国三年(1914)

2月19日起，十三旦在丹桂第一台演出全本《花田错》、《大英杰烈》等剧。

3月19日起，新舞台演出由外国小说改编的京剧连台本戏《电术奇谈》。

3月23日至25日，雅歌集票房会同上海著名票友和部分京剧名角，假座第一台举行联合大会串。参加演出者有吴小石、吴小松、许黑珍、雨痕、沧海客、兰亭侠隐、杨国珊、玩世客、夏禹飏、罗亮生、成宝钧、熊松泉、马二先生、华彦臣、唐静庵、詹脉脉、静心客、老客串、无我居士、笑隐、杨瑞亭、冯志奎、盖叫天、八岁红、小杨月楼、张德俊、粉菊花、郎德山、刘寿峰、李德山、双处、八龄童等。

4月8日，九亩地露香园路魁阳酒馆失火，正在演出《关公走麦城》的新舞台被波及焚毁。

4月16日起，新舞台全体艺人转至二马路(九江路)新开竟舞台演出。为重建新舞台集资，艺人们不取包银。

6月24日，新舞台艺人在竟舞台重新排演《关公走麦城》，夏月润饰关公。

11月21日，冯子和在竟舞台主演新编爱情悲剧《自由泪》，参加演出者还有杨四立、夏月珊、夏月润、周凤文、赵文连、邱治云、林树森、林树勋、张顺来、邱沁如等。

民国四年(1915)

1月，震亚书局编辑出版《风琴戏曲谱》，收有《天水关》、《洪羊洞》、《朱砂痣》、《文昭关》、《三娘教子》、《法场换子》、《盗骨》、《二进宫》、《卖马》、《空城计》、《乌龙院》、《琼林宴》诸曲。

2月14日，新舞台重新开张。参加开张演出者有潘月樵、夏月珊、夏月润、王又宸、田雨侬、周凤文等。

2月21日起，赵君玉应聘在新舞台演出。

4月11日，第一台演出京剧改良新戏《强国镜》。主要演员有三麻子、粉菊花、贵俊卿、冯志奎、荣蝶仙、五月仙、朱素云等。

4月14日，新舞台演出新编后本《妻党同恶报》。主要演员潘月樵、赵君玉、夏月珊、

夏月润、周凤文、赵文连、邱治云、刘汉臣、邱沁如、潘桂芳、潘海秋。

4月16日起，何月山从天津到沪，在迎仙新新舞台演出《新长坂坡》、《金钱豹》、《三本铁公鸡》、《大破潞安州》等剧，轰动沪上。

4月27日起，丹桂第一台首次演出《七擒孟获》。主要演员有贯俊卿、三麻子、盖叫天等。

5月1日，大舞台演出新排历史新戏《朝歌恨》。主要演员小达子、贾璧云、吕月樵、赵如泉等。

6月11日起，时慧宝应聘在丹桂第一台演出《朱砂痣》、《柴桑口》、《上天台》等剧。

8月23日起，谭鑫培在新舞台演出《空城计》、《洪羊洞》、《琼林宴》等剧。是为谭在上海的最后一次演出，年六十九岁。

9月15日至16日，陶情雅女班假座海宁路爱伦活动影戏院为广东水灾助赈演出全本《孟丽君封相》、《晴雯补裘》、《金蛇度婚》。

9月26日起，大舞台演出新排连台本戏《宏碧缘》。主要演员小达子、吕月樵、贾璧云、赵如泉、何金寿、孙绍棠、沈韵秋、小如意等。

10月13日起，为谴责袁世凯篡权，丹桂第一台演出京剧《王莽篡权》，广告上则书《篡位大汉奸》。主要演员麒麟童、冯子和、马德成、冯志奎等。

本年，王大错所编京剧剧本集《戏考》开始由上海中华图书馆陆续出版发行。

民国五年(1916)

6月，袁世凯病殁。淞沪警察厅厅长谕令境内各戏园停演七日。新舞台等戏园鉴于营业与市面关系，禀请停演三天获准。

10月30日，梅兰芳、姜妙香、姚玉芙在天蟾舞台首次演出《黛玉葬花》。

12月14日起，汪笑侬由北方返沪，在丹桂第一台演出《张松献地图》、《马前泼水》等剧。

12月30日，淞沪警察厅派骑巡队、军乐班将书有“急公好义”四字的全金黑字匾额送至新舞台，以表彰该台为警察厅殒职巡士筹款抚恤家属的义举。厅长徐辅洲亦偕警察厅官员前往致谢。

民国六年(1917)

3月，教育部为嘉奖新舞台屡屡排演新剧，开通民智，特奖给匾额一方，长联一幅。额文为“化民成俗”；联句为“聊为世界文明鼓吹，也是社会教育机关”。

3月18日，当局查悉闸北光复楼、云鹤楼茶馆演唱东乡调花鼓戏，认为有伤风化，遂将该茶馆执照吊销，禁止演唱。

3月下旬，上海县署奉江苏省署第一一二九号训令，传通俗教育馆查填戏剧调查表。该表内容为：一、吾国戏剧种类繁杂，本表所列者应以该地方认为正式戏剧者为限；

二、如一地有数班者，须填注其数目及班名；三、优伶人数，如每班男伶若干人，女伶若干人，合计共若干人，均须填入；四、本表填写后交由该省视学汇送本部视学堂；五、戏剧种类、戏剧班数、优伶人数、剧园地址及名称。

5月13日，浙江嵊县"小歌班"艺人首次进入上海在十六铺原新舞台旧址演出。

6月6日，天蟾舞台首次演出新编京剧《红菱艳》，主要演员冯子和、赵君玉、盖叫天、林树森、小杨月楼、冯志奎等。该剧为冯子和后期常演剧目。

7月13日，大发公司创办之大世界举行开幕礼，并演出影戏、文明戏、京剧及特别杂耍，各界人士二万余人到场参观。

10月7日，新舞台为北京、河北、辽东水灾举行助赈义演，参加演出者有潘月樵、冯子和、何月山、夏月珊、夏月润、周凤文等，剧目有《桑园寄子》、《拿高登》以及水灾实事剧《目睹哀鸿劫》。

民国七年(1918)

1月，松江恒兴茂等十六家商号及蔡叔明等人认为在松江开设戏馆，败坏社会风俗，防害商务治安，呈请县署永远禁止在该地设立剧场串演戏剧，得到县署及淞沪护军使卢永祥批准。

2月，刘豁公编纂的京剧专著《戏剧大观》由上海交通图书公司出版。

6月29日，闸北长安路群乐戏园因演唱本乡滩簧(即东乡调花鼓戏)被禁。

11月，周剑云主编之《菊部丛刊》由上海交通图书公司出版。

民国八年(1919)

4月，刘豁公著《京剧考证百出》一书由上海中华图书集成公司出版。

6月，在上海各界为声援北京学生的爱国运动而举行的罢工、罢市、罢课风潮中，冯子和率先罢演，并创办"伶界救国十人团"在亦舞台召开伶界大会，冯子和在会上发表演说称"我辈伶人同为国民，则扶倾危之时局，挽既倒之狂澜，责任所在，万死不辞!"会后又到闹市散发传单，发表演讲。

9月9日起，杨小楼在天蟾舞台演出《长坂坡》、《连环套》等剧。同时演出者还有尚小云、白牡丹(荀慧生)的《苏三起解》、《贵妃醉酒》等。

9月13日，袁克文(寒云)暨夏月珊假座新舞台为安徽水灾举行助赈演出。袁演昆剧《议剑》并与潘月樵合演京剧《审头》，还有夏月润、倪金利之《水淹七军》及新舞台全班合演的反映水灾实事的新剧《灾民泪》。

10月18日，天蟾舞台为湖北水灾举行助赈演出。戏目有白牡丹的《天门阵》，谭小培的《天雷报》，尚小云的《彩楼配》，杨小楼、林树森、李连仲的《黄忠十三功》等。

12月11日至13日，北昆名旦韩世昌首次来沪在丹桂第一台演出，剧目有《刺虎》、《游园惊梦》、《佳期》、《拷红》及《渔家乐》、《翡翠园》等。

民国九年(1920)

1月26日至27日,江苏、浙江昆曲曲友在亦舞台举行大会串。参演者张玉笙、沈逸农、浦叙云、顾竹逸、曹憩尘、胡鼎孚等。剧目为《十五贯》、《朱买臣休妻》、《西楼记》、《荆钗记》及《长生殿》之《酒楼》、《絮阁》、《惊变》。

2月28日起,麒麟童在丹桂第一台主演新戏头本《普陀山》,王灵珠、高庆奎、高秋颦等同台演出。

3月1日起,白牡丹在天蟾舞台领衔主演《吴王采莲》、《神仙世界》、《贾元春省亲》、《金枪传》、《卧薪尝胆》、头、二本《樊梨花》等新戏。小达子、时慧宝、盖叫天与之合作演出。

春节,浙江嵊县小歌班四十余名艺人再次来沪,在海宁路天保里民兴戏院演出。推出《碧玉簪》、《琵琶记》、《梁祝哀史》、《孟丽君》等一批新剧目。因其伴奏乐器仅有竹板、笃鼓,上海观众称之为"的笃班"。

4月21日,新建的广舞台开幕,以演粤剧为主。广东咏太平戏班来沪演出《醉斩郑恩》、《三春困城》等剧。

8月13日,上海县知事渝饬县警张贴禁演花鼓戏布告。

10月10日起至11月初,余叔岩首次来沪,偕王长林、鲍吉祥在丹桂第一台演出《琼林宴》、《走雪山》、《连营寨》、《托兆碰碑》等二十余出谭派剧目。其间,麒麟童曾为之配演《王佐断臂》,余饰王佐,麒饰陆文龙。

10月19日起,粤剧女演员李雪芳率群芳艳影班,在广舞台演出《水漫金山》、《黛玉葬花》等剧。

12月3日起,白牡丹应邀长期主演于亦舞台。同月17日,该台重新排演《七擒孟获》。高庆奎饰诸葛亮,白牡丹饰杨夫人、绿牡丹(黄玉麟)饰祝夫人、三麻子饰魏延。

本年,上海商务印书馆的活动影戏部摄制了梅兰芳主演的昆曲《春香闹学》和京剧《天女散花》。《天女散花》是最早一部完整的京剧无声影片。

民国十年(1921)

1月4日至5日,城内王氏诒燕堂,邀集苏州原全福、大章、大雅三班的艺人及海上曲友举行昆曲会串。

2月12日起,粤剧女演员苏州妹率广东镜花影女班来沪,在广舞台演出《牡丹亭》、《桃花源》等剧。

3月5日,钧天集曲社联合润鸿、嘤求两社及其他曲家,假台湾路徐凌云宅,发起第一届昆曲大会串。演出剧目有项子风、徐慕烟的《藏舟》,殷震贤的《拾画叫画》,徐子权、沈学谦、徐韶九的《教歌》,凌兰舫、陈桐荫的《密誓》,郑步君、陈桐荫的《醉妃》,俞振飞、徐慕烟的《小宴》、张玉笙的《泼水》,蒋宝山的《议剑》,方寿天的《楼会》等。

5月5日起，上海伶界联合会为筹款举办伶界子弟小学和伶界养老院，济恤孤贫，营建客死沪地之伶人义冢，以及组织艺术研究会等，举行八班大会串，各班的主要艺员都登台献演。剧目有《大泗洲城》、四演《阴阳河》、四演《游龙戏凤》、六演《探母》、六演《花田错》、六演《长坂坡》等。

6月20日起，芙蓉草（赵桐珊）、刘玉琴在天蟾舞台出演《聊斋志异》、《嫦娥奔月》、《十三妹》等剧。此是芙蓉草随梅兰芳东渡日本献艺返沪后的首次演出。

6月30日，天蟾舞台首演京剧连台本戏《狸猫换太子》。刘筱衡饰寇珠，常春恒饰陈琳，芙蓉草饰刘妃，刘玉琴饰李妃，顾炳文饰包拯。该剧共十二本，连续演至1924年。一时轰动沪上。

8月13日起，粤剧演员西丽霞率广东共和乐女班在广舞台演出新编洋装戏《拿破仑记》等。

8月31日，法租界捕房传谕禁止如意楼、乐意楼等茶肆男女合唱东乡调本滩。

闸北共和路、乌镇路等处所设各种滩簧场，被管署以“演唱淫亵词曲”为由，勒令闭歇并吊销营业执照。维扬、绍班戏园，不在禁止之列。

11月29日至12月1日，为助赈河南水灾，票友袁寒云、卢小嘉、徐乾麟等，假座共舞台举行义演。白牡丹、露兰春、尚和玉亦应邀演出了拿手戏。

12月27日至29日，旅浙旅沪山东同乡会，浙江水灾义赈会和上海中国济生会，因鲁浙两省水灾，约请沪上九班京剧演员在新舞台举行赈济演出。袁寒云、天罡侍者、金碧艳、王玉芳等亦应邀客串。

本年，葡萄牙商人雷玛斯出资创办的恩派亚大戏院开张，该院后来以演出戏曲为主。

民国十一年（1922）

年初，冯子和出资在龙门路开办“春航义务学校”，他自任校长，聘教师一名，伶界人士可免费入学补习文化。学生六七十人，其中有芙蓉草、绿牡丹（黄玉麟），王灵珠、杜文林、李少棠等。约一年后因经费不足停办。

3月2日起，马连良首次来沪，应邀在亦舞台与白牡丹合作演出。荀、马合演了《南天门》、《珠帘寨》、《贩马记》、《打渔杀家》、《汾河湾》、《梅龙镇》、《胭脂虎》等剧。

4月1日起，马连良、小杨月楼在亦舞台合作演出，创排了《对金瓶》、《石头人招亲》等富有南派特色的新剧目。

5月29日起，梅兰芳、杨小楼、王凤卿应天蟾舞台台主许少卿的邀请，携小翠花、郝寿臣、王长林、姜妙香、姚玉芙等来沪演出《霸王别姬》、《长坂坡》、《回荆州》、《西施》、《白蛇传》等剧。《霸王别姬》为梅兰芳与杨小楼首次在上海合演的新戏。

6月16日起，绍兴小歌班艺人王永春、马朝水、白玉梅等，挂牌“越郡班绍兴戏剧”

进入大世界演出。8 月 23 日改称“绍兴文戏”。

10 月 9 日起，程艳秋首次来沪，在亦舞台演出《玉堂春》、《六月雪》、《弓砚缘》、《芦花河》等剧，还上演了新戏《梨花记》、《龙马姻缘》等，演期一月余。

该年底，京剧连台本戏《狸猫换太子》红遍上海舞台。出现了天蟾舞台、大舞台、丹桂第一台、大世界乾坤剧场，每天四台同时上演该剧的盛况。

民国十二年(1923)

1 月起，心声杂志社徐小麟会同袁寒云、步林屋、王纯根、刘豁公、郑子褒等发起全国伶选大会。选举分男伶、女伶、童伶三部。得票最多者选为伶界大王。

2 月 9 日，英国商人创办的卡尔登(carton)戏院开张。后麒麟童常演于此。

2 月 16 日，春华舞台建成开张，由尚和玉、李瑞九主持。

4 月 21 日起，尚小云来沪，携朱素云等演出于亦舞台，其间与马连良合演了《宝莲灯》、《汾河湾》等剧。

5 月 16 日、17 日，尚小云与王瑶卿、马连良、杨瑞亭、朱素云于该台首演前、后本《乾坤福寿镜》。

5 月 28 日，上海伶界联合会假座天蟾舞台，为天津“正乐育化会”筹款，举行十班会演。主要剧目有刘筱衡、绿牡丹的《嫦娥奔月》，赵君玉、刘玉琴的《花田错》，高庆奎、毛韵珂的《四郎探母》，李吉瑞、高福安、殷春虎的《落马湖》等。

6 月 29 日起，《申报》戏曲专栏，连载关于《剧场应须改良之要点》的文章，就管理、时间、剧情、卫生、座位、布置六个方面，提出了剧场必须改革的重要性及其建议。

8 月 29 日起，白牡丹在亦舞台演出《虹霓关》、《玉堂春》、《贩马记》等，并首演《盘丝洞》。还与谭富英合演《打渔杀家》、《御碑亭》等，与王又宸创排了《三搜卧龙岗》、《诸葛亮得子返里》等具有南派特点新戏。

10 月 25 日，律和票房在共舞台举行成立大会，并演戏庆祝，剧目有《大赐福》、《捉放曹》、《独木关》等。12 月 26 日，梅兰芳加入律和票房。

12 月 12 日，丹桂第一台上演新编京剧的时事新戏《日本大地震》。由刘艺舟、小杨月楼、张德禄、高百岁、刘奎官等合演。

民国十三年(1924)

1 月 2 日，苏州昆剧传习所“传”字辈学员，经过三年学习出科来沪，与曲家徐凌云及赓春曲社联合演出于徐宅。

1 月 14 日起，嵊县人王金水带领第一个女班，挂牌“绍兴文戏，文武女班”，在上海闸北升平歌舞台演出。其中有小旦施银花、赵瑞花，小生屠杏花等。这是进入上海的第一个绍兴文戏女子班社。

1 月 19 日，陈勇三、陈似兰创办的“翔舞台”开张。

2月5日起，白牡丹、马连良二度在沪合作，演出《御碑亭》、《荀灌娘》、《法门寺》、《七擒孟获》等剧目，并创排了具有京剧南派特点的头、二本《宝莲灯》和头、二本《韩湘子九度文公》。3月25日，荀、马合演了《甘露寺》，马连良首次推出“劝千岁”新唱腔，引起轰动，该剧成为马派奠基之作。此次，同台还有盖叫天等。

2月26日，旅沪江浙两省昆曲家组成益社昆曲俱乐部，俞伯陶当选会长，殷震贤、吴乐山任副会长。该社决议每月会串一次，借以提倡国粹。

3月7日，京伶徐碧云因风流案件在京被拘。上海伶界联合会认为徐伶所为，有碍伶界声誉，立即召开全体艺员大会，会长夏月润郑重劝告众艺员应当尊重人格，勿蹈此覆辙，并议决今后各舞台不得相邀徐碧云来沪搭班。但同年九月初，徐碧云获释后先后受聘于上海亦舞台与共舞台演出，观众反趋之若鹜。

3月15日，亦舞台迁址，改称申江亦舞台。开台由白牡丹、马连良、盖叫天合作演出。

3月24日起，天蟾舞台开演京剧连台本戏《汉光武复国走南阳》。主要演员有常春恒、刘筱衡，孟鸿茂、于振廷等。

5月9日，伶界联合会举行新选职员就职仪式。到会者一百七十余人。会长夏月润、李桂春(小达子)、常春恒及职员代表发表演说，并宣布当年应办之事：恢复榛苓学校；恢复伶界商团；实行每月延请名人演讲；创办会务月刊；于太阳庙空地建筑房屋；严格纠正会员之品行等。

5月23日至25日，苏州昆曲传习所为筹集经费，在上海假座笑舞台演剧三天。昆曲家徐凌云、殷震贤等客串表演。

5月30日，伶界联合会为筹款恢复榛苓学校，在新舞台举行第七次会演。参加演出的有李吉瑞、小达子、高庆奎、常春恒、刘筱衡、露春兰、毛韵珂、杨宝森、绿牡丹、赵君玉、盖叫天等。演出了《狸猫换太子》、《恶虎村》、《珠帘寨》、《四郎探母》、《全本凤凰山》、《独木关》、《济公活佛》、《嫦娥奔月》等剧。

8月16日，榛苓学校复校、夏月珊任校长。

本年，上海民新影片公司拍摄了梅兰芳在京剧《西施》、《霸王别姬》、《上元夫人》、《木兰从军》等剧中所表演的“羽舞”、“剑舞”、“拂尘舞”、“走边”等片断。

民国十四年(1925)

年初，由宣卷、弹词、苏滩等曲艺艺人创建组成的“雅儒集锦花歌剧团南方文戏”，首次在闸北品芳茶楼演出连台本戏《珍珠塔》，演员有沈伟农，张艳衡、顾亚云、赵士君、褚仕兴等。

7月10日至8月11日，绿牡丹(黄玉麟)应日本东京帝国剧场的邀请，率团在日本东京、大阪、神户等地巡回演出了《春香闹学》、《武家坡》等剧，受到热烈欢迎，日本各报

争相报道，誉之为“中国剧界杰出之才”，还出版了《绿牡丹号》专刊。日本学者野宇四郎特地撰写《支那剧解说》一书，以志其事。临别演出时，帝国剧场破例赠以大银瓶一对，由总理山本久三郎亲送上台赠予黄玉麟。

9月17日，绍兴文戏男班艺人金雪芳领衔在小世界游乐场演出，首次在《申报》戏剧广告上以“越剧”命名，后一直延用。

民国十五年(1926)

年初，雅儒集锦花歌剧团南方文戏进入大世界共和厅演出，由黄楚九更名为“南方歌剧”。这是上海新形成的戏曲剧种。

2月7日，大新舞台开幕，特聘荀慧生领衔主演，同台还有李吉瑞、高庆奎、白玉昆、金仲仁、王连浦、马富禄等。首场荀慧生演《龙抬头》(《彩楼配》)。

3月至5月，荀慧生陆续在沪创排全部《玉堂春》，全部《辛安驿》、《元宵迷》等十出新戏，均首演于大新舞台。

该年春，由维扬戏艺人崔少华，潘喜云、周松亭等人发起组织维扬伶界联合会，在沪成立。共有熊月英、周财、江宏稳、徐桂芳、周荣根、王月华等七个扬州戏班，二百余个演职员参加，崔少华为会长，明确将“扬州戏”(大开口)改名为“维扬大班”，与此同时，“小开口”易名为“维扬文戏”。

4月，天蟾舞台老板许少卿组建以小杨月楼为首的衡兴班，东渡日本。郑法祥、尹九霄也同往，将“悟空戏”首次带入他国。小杨月楼先后在东京、大阪、神户等地演出《虹霓关》、《花木兰》、《大英杰烈》等剧，历时数月。

5月中旬，日本剧作家松居竹翁与歌舞伎名优市村羽左卫门来沪，观赏、研究中国戏剧。新舞台的夏月润、大舞台的黄玉麟等与之会见，共同切磋技艺。

5月23日，上海票房联合会在宁波同乡会举行成立大会，到会者有心心、恒社、律和、逸社、韵声、铎社等六大票房的代表二十余人。会上，公推费席珍为主席，并报告了联合会筹备经过，通过了该会的章程。

7月10日，唐山蹦蹦戏到上海，出演于大世界游乐场，主要演员有筱如意、筱彩凤、筱麻红等，上演剧目有《王少安赶船》、《因果报应》、《杨三姐告状》等。

9月1日，日本名伶守田勘弥等七十余人到上海；拜访了伶界联合会会长夏月润和李桂春、常春恒、欧阳予倩、徐半梅等人。伶界联合会设宴款待。守田勘弥、阪东秀歌、村田嘉子、东日出子等艺员在上海演艺馆演出。

11月15日起，梅兰芳携王凤卿、李万春、姜妙香、朱桂芳、侯喜瑞、萧长华、张春彦、兰月春等来沪莅大新舞台演出。12月12日，梅兰芳、金少山首次合演《霸王别姬》于该台。金少山从此得“金霸王”之誉称。

本年，日本波多野乾一所著《支那剧及其名优》一书，经鹿原学人编译成中文出版。

中文版名为《京剧二百年历史》。

民国十六年(1927)

2月2日起，马连良与麒麟童在天蟾舞台合作，至4月10日，同台演出了《借东风》、《熊羽大义劝庄姬》、《宫门带》、《火牛阵》、《一捧雪》等剧。演员尚有刘汉臣、王芸芳、唐韵笙。

秋，苏州昆剧传习所的“传”字辈演员在上海新世界演出、取班名为新乐府。剧目有《十五贯》、《南楼传》、《双珠记》、《义侠记》、《白罗衫》及部分折子戏。

本年，周信芳参加由田汉等领导的南国社。12月24日，南国社在上海艺术大学举行“鱼龙会”。赵君簠主演昆曲《春香闹学》，唐槐秋、唐叔明、顾梦鹤、古明等演出田汉创作的话剧《苏州夜话》、《名优之死》，欧阳予倩与周信芳合演新编京剧《武松与潘金莲》(欧阳予倩饰演潘金莲、周信芳饰演武松)。此次为戏曲演员和话剧演员同台演出的盛会。

民国十七年(1928)

1月27日，常春恒在丹桂第一台演完夜戏《梁武帝》，欲返家时，遭遇数名暴徒袭击、身中三弹，被急送医院抢救，因出血过多，于1月30日去世。

2月，徐慕云所著《梨园影事》一书出版。

6月，刘豁公主编的《戏剧月刊》创刊。

9月5日，上海伶界联合会机关报《梨园公报》创刊。该刊由夏月润、李桂春、赵如泉、欧阳予倩、周信芳、孙乃卿等人倡导，孙玉声(海上漱石生)主编，上海伶界联合会出版并发行。创刊号上载有孙中山特赠伶界联合会的“现身说法”四字牌匾照片。

9月20日，日本名优市村羽左卫门途径上海，专程拜访杨小楼。杨邀请欧阳予倩、周信芳等作陪宴请，后同赴天蟾舞台观看京剧连台本戏《封神榜》。

10月31日，上海伶界联合会在会长周信芳主持下，邀请南国社田汉、唐槐秋等人，商讨戏剧改进事宜。11月8日，田汉在《梨园公报》发表《新国剧运动第一声》一文，呼吁消除“新”、“旧”剧的成见，“建设新的国剧，使其成为民众全体的东西，而不是专供某一阶级的消闲品”。

民国十八年(1929)

3月，大世界大京班首演京剧连台本戏《西游记》，郑法祥饰演孙悟空，因其扮相逼真，表演颇具猴气，被誉为“小活猴”。

12月15日，汉剧名角余洪元、牡丹花、吴天保、大和尚等，应邀首次来沪，在丹桂第一台演出汉剧《兴汉图》、《阎惜姣》、《盗宗卷》、《采花戏主》等，演期近一月。

民国十九年(1930)

1月30日，三星舞台开张。

2月30日，黄金荣创办的黄金大戏院开张。

3月，为改良申曲，邵文滨、花月英等发起组织上海市申曲歌剧公会，同年11月，更名为上海市申曲歌剧研究会。

10月6日，原隶属大世界游乐场的乾坤大剧场，经修葺后独立经营，改名齐天舞台。

11月21日，宁波路新光大戏院开张，为影剧两用剧场。

民国二十年(1931)

2月初，广东商人吴朝和创办的广东大戏院开张。粤剧演员谭芯卿携同华国、芝声两粤剧团在该戏院演出《情牵侠侣》等剧。

5月9日至10日，陕灾筹赈游艺会在南京路市政厅举行。电影演员和票友联合表演京剧。电影演员有陈旭初的《捉放曹》、郑小秋的《小放牛》、王元龙的《白马坡》、宣景琳的《女起解》、胡蝶的《梅龙镇》等。另有滑稽艺人刘春山、赵希希、王无能、江笑笑演出的滑稽《约法三章》、《大闹明伦堂》。

5月21日起，以粤剧演员陈非农、靓少凤、伊秋水、冯小非等组成的新春秋剧团来沪，在广东大戏院演出。剧目有《情神》、《玉蟾蜍》、《女太后》、《七星珠》、《王昭君》等。

6月9日至11日，杜月笙为庆祝杜氏宗祠在浦东高桥落成，举行盛大庆典，邀集南北名伶、名票连演三日大堂会，演员阵容空前，是民国以来规模最大的汇演。9日大轴戏为梅兰芳、杨小楼、马连良、高庆奎、谭富英、谭小培、龚云甫、金少山、萧长华、姜妙香、曹毛包之《龙凤呈祥》；10日大轴戏是全部《红鬃烈马》，梅兰芳、程砚秋、尚小云、徐碧云、雪艳琴、王芸芳六演王宝钏，荀慧生、芙蓉草演代战公主；马连良、麒麟童、谭富英、言菊朋、郭仲衡、谭小培六演薛平贵；龚云甫演王夫人，贯大元演王允，姜妙香演高嗣继。11日压轴戏是《八大锤》，杨小楼饰陆文龙、马连良饰王佐、刘汉臣、刘奎官、高雪樵、张质彬饰四锤将，大轴为四大名旦和高庆奎、金少山之《五花洞》。三天的剧目共七十八出，南北名演员有百人以上参加演出。

6月30日至7月2日，上海筹募江西急赈会邀集平津京剧名流假座荣记大舞台会串，梅兰芳、荀慧生、高庆奎、李吉瑞、言菊朋、金少山、金仲仁、姜妙香、芙蓉草、马富禄、张春彦等演出《四郎探母》、《翠屏山》和《霸王别姬》等剧。

7月11日至12日，上海各界在静安寺、跑马厅及大华饭店等处，举行“庆祝虞洽卿旅沪五十年纪念会”。上海伶界联合会在大华饭店花园参加庆祝演出，袁履登、王晓籁、洪雁宾等参加客串。11日大轴戏为李吉瑞、金少山之《连环套》。12日戏目是：《向荣》、《一枝花》、《二进宫》、《三堂会审》、《四盘山》、《五花洞》、《六出祁山》、《七擒孟获》、《八大锤》、《九锡宫》、《十道本》、《百花点将》、《千秋岭》、《万花楼》。

8月1日起，粤剧演员白玉堂、千里驹携广东永寿年班，在广东大戏院演出粤剧《宋

皇后》、《双龙怪杰》、《郎非恨》等剧。

9月12日至13日，中华俭德会为筹赈全国水灾，邀请票界名流会串，在老靶子路福生路俭德会内日、夜共演四场，12日晚大轴为俞振飞之《贩马记》，13日晚大轴为尤菊荪之《霸王庄》。还有王得天之《得胜回朝》，袁履登之《六部大审》，孙钧卿之《定军山》，戎伯铭之《辛安驿》，徐以礼，朱士良之《投军别窑》等共三十七个剧目。

9月23日，为抗议日本帝国主义侵占我东北三省，杀我同胞，中央影戏公司所属中华、卡德、新中央、恩派亚、万国、世界等戏院，以及更新舞台、大舞台，宣布停演一天。

9月29日，齐天舞台演出新编京剧《东三省流血惨痛》，主演顾无为、卢翠兰。部分收入捐入抗日救国会。

10月1日起，昆剧班社新乐府更名仙霓社，在荣记大世界新三层楼演出。

10月9日，为动员抗日，大舞台演出新编历史京剧《北宋亡国惨史》。

10月24日，齐天舞台上演新编京戏《铁血将军马占山》。该剧表现“抗日雪耻，复我河山”的主题。主演王雅亭、王少泉、小三麻子(李吉来)等。

10月28日，天蟾舞台排演新编历史京剧《满清三百年》。主要演员有麒麟童、小杨月楼、刘汉臣、王芸芳。

民国二十一年(1932)

1月9日，《申报》以整版篇幅刊登《伶联会小史》、《伶联会之经济状况》和《伶联会之演剧筹款》等文章，详细介绍上海伶界联合会的情况。

1月10日起，北京大戏院放映由龙马影片公司拍摄的《梨园外史》。麒麟童、赵如泉、林树森任顾问，演员有蓉丽娟、刘筱衡、常云恒、谢幼龙等。

“一二八”事变后，周信芳组建移风剧社并自任社长。该社宗旨是“要把上海苟且偷安，妥协投降的风气转移过来”。

民国二十二年(1933)

2月10日起，滑稽演员易方朔提倡“游艺救国”，演出滑稽戏《财神献宝》、《茶花女救国》。

7月28日，本滩演员邵文滨，在法租界华格臬路(今宁海西路)，暗遭枪杀，时年五十岁。

民国二十三年(1934)

2月1日，国华影业公司创办的金城大戏院开张。

6月22日起，粤剧名角廖侠怀、桂名扬携广东日月星剧团在广东大戏院演出《忍痛割情恨》、《赵子龙》等剧。

11月28日，申曲歌剧研究会成立，该会由原申曲歌剧公会改组而成。首批会员二百零六人、筱文滨任理事长、施春轩、刘子云、王筱新等为常务理事。

本年，上海百代唱片公司，为山东“五人戏”邓洪山（鲜樱桃）灌制唱片时，因山东口音“五人”与“五音”相近，遂误定该剧种名为“五音戏”，一直沿用至今。

民国二十四年（1935）

1月26日至4月24日，蹦蹦戏演员朱宝霞、朱紫霞、朱彩霞、花金霞、花翠舫等在上海河北歌剧场演出，《申报》戏曲广告首次采用“评剧”称呼。演出剧目有《美凤楼》、《金不换》、《李香莲卖画》、《双招亲》等。

3月，苏滩歌剧研究会成立。该会“以研究和促使化装苏滩进一步向歌剧（戏曲）化方向演变”为宗旨，首批会员一百八十余人，舒杨骏、朱国梁、朱永源任常务理事。5月，几十名会员联合排演大型舞台剧《昭君出塞》、《三笑》、《描金凤》，这是化装苏滩发展成苏剧的重要转折。

8月15日，评剧演员白玉霜首次来沪，在中央大戏院与钰灵芝，爱莲君等合演《花为媒》、《空谷兰》、《桃花庵》、《珍珠衫》等剧。

11月9日，共舞台推出京剧连台本戏《火烧红莲寺》，连续演至1939年，前后达四年，共演出三十四集，先后参加演出的主要演员有赵松樵、云艳霞、刘奎官、王椿柏、于素莲等二十余人。

12月21日，张古愚主编的《戏剧旬刊》创刊。

民国二十五年（1936）

1月，白玉霜与京剧演员赵如泉在天蟾舞台合演京、评“两下锅”的《潘金莲》。报称：“熔京剧评剧于一炉，开剧界未有之盛举。”

2月10日，上海市教育局饬令禁演新世界评剧场所演评戏前本《杨三姐告状》，缘起该剧“神怪淫秽，有碍风化”。

3月9日，英国喜剧大师卓别麟莅沪，由梅兰芳等陪同，在齐天舞台观看了连台本戏《火烧红莲寺》，又在新光大戏院观看了马连良主演的《法门寺》。卓氏对京剧的唱腔、表演和武打等舞台表演艺术赞赏不已。

春夏之交，申曲艺人丁婉娥组建“婉社儿童申曲班”。招收十一岁至十五岁艺童二十余名。沪剧演员丁是娥、杨飞飞、汪秀英、筱爱琴和乐师朱介生等，均是该班学员。

6月5日，易方朔在东南剧场上演新编滑稽戏《钦差大人》，同台演出的还有易妹妹，小方朔等人。

6月19日起，麒麟童 、小杨月楼在黄金大戏院演出《薛平贵与王宝钏》、《忠烈鸳鸯》、《盘丝洞》、全本《北汉王》等。同台演员还有吕慧君、张德禄、粉菊花、刘斌昆、王兰芳等。

6月21日至23日，张啸林六十寿诞堂会，在上海格路大沪花园举行，园内搭设两座戏台，分别称为第一剧场与第二剧场，延请南北名角及票友在此连演三日，规模盛大。

21日大轴戏是尚小云、马连良、叶盛兰、芙蓉草、马富禄之全本《御碑亭》;22日主要戏码是:梅兰芳之《宇宙锋》,荀慧生、荀令香之《樊江关》,尚小云、谭富英、金少山之《二进宫》,马连良、周信芳、叶盛兰、马富禄之《群英会》,厉慧良、厉慧斌、厉慧敏等厉家班童伶之《法门寺》和荀慧生、尚小云、章遏云、新艳秋之《四五花洞》;23日主要戏码是:《四郎探母》(梅兰芳、章遏云、新艳秋三演铁镜公主,马连良、谭富英、悦声居士三演杨延辉,芙蓉草饰萧太后,叶盛兰饰杨宗保)和全本《薛平贵与王宝钏》(梅兰芳、尚小云、新艳秋、华慧麟饰王宝钏,王又宸、马连良、周信芳、谭富英、谭小培、李万春饰薛平贵,荀慧生、芙蓉草饰代战公主,金少山饰魏虎、叶盛兰饰高嗣继)。

8月5日,四川大舞台的成渝川剧促进社首次到沪,假座新光大戏院演出川剧《情探》、《唐王游御园》、《群仙会》等。有"四川梅兰芳"之誉的薛艳秋、名旦白玉琼、文武花面赵瞎子、以及杨云凤、卢草廷、陈翠屏等演员登台。演期一个月,在此期间,该社成员曾与在沪的梅兰芳等交流技艺。百代唱片公司首次为川剧灌制了唱片。

9月5日,白玉霜主演,上海明星公司拍摄的影片《海棠红》,在金城大戏院(今黄浦剧场)首映。

9月6日起,在新光大戏院举行申曲四班大会串,施春轩、筱文滨、王筱新、刘子云等申曲艺员日夜登台演出七天。剧目有《梁山伯与祝英台》、《碧玉簪》、《冯小青》、《火烧百花台》、《二度梅花》、《珍珠塔》。

本年,王古鲁将日本学者青木正儿所著《中国近世戏曲史》一书翻译成中文,并加以修订、增补,由上海商务印书馆出版。

民国二十六年(1937)

5月1日起,黄金大戏院重新开幕、特邀马连良领衔的扶风社来沪演出。主要演员有张君秋、叶盛兰、芙蓉草、马富禄、刘连荣等。演出剧目:《龙凤呈祥》、《三娘教子》、《苏武牧羊》、《御碑亭》、《薛平贵与王宝钏》、《南天门》、《秋胡戏妻》、全部《一捧雪》等。此为张君秋首次来沪演出。

6月10日,梅花馆主创办的《半月戏剧》创刊号出版。

6月11日起,联华公司拍摄的京剧影片《斩经堂》,由周信芳、袁美云主演,在新光大戏院首映。

6月11日起,尚小云携周啸天、张云溪、芙蓉草、尚富霞、李宝奎、袁世海等演出黄金大戏院,剧目有《汉明妃》、《比目鱼》、《绿衣女侠》、《北国佳人》、《青城十九侠》等。

9月,上海伶界联合会与上海市播音业公会,联合举办为抗日将士劝募广播演唱会。南北名伶梅兰芳、周信芳等三十余人参加广播演唱会,共募得一万三千余元。

10月6日,于伶、田汉、欧阳予倩等在卡尔登戏院主持召开成立上海戏剧界救亡协会筹备会议,确定设立话剧和歌剧(京剧)二部。京剧界周信芳、高百岁、金素琴、金素雯

等十三人代表出席。7日，上海戏剧界救亡协会举行成立大会，周信芳当选歌剧部主任。《救国日报》以《旧剧界怒吼了——祝歌剧部诞生》为题，报道了大会的盛况。

10月24日至26日，上海伶界联合会为难民救济会筹募捐款，假座共舞台举行大会串。周信芳、小杨月楼、林树森、毛韵珂、白玉昆、高百岁、赵松樵、陈鹤峰、张翼鹏、粉菊花、王富英等名伶登台义演。三日主要戏目是《群英会》、《鸿门宴》、《关云长》、《抗战金兵》、《嫦娥奔月》等。

10月28日起，周信芳重新组建移风剧社，在卡尔登戏院演出《萧何月下追韩信》、《四进士》、《凤凰山》、《投军别窑》等剧。参加演出的主要演员有袁美云、高百岁、杨瑞亭等。

10月，在黄金大戏院举行"非常时期旅沪评剧联合大会串"，"七大名旦、四大全班联合演唱"。评剧艺人朱宝霞、朱紫霞、王牡丹、花金顺、花迎春等参加演出。

11月4日起，移风剧社在卡尔登戏院，先后上演配合救亡的新编剧目《明末遗恨》、《徽钦二帝》、《香妃恨》、《董小宛》、《亡蜀恨》等。

11月12日，日军侵占除租界以外的上海地区。

欧阳予倩领导的中华剧团发起改良京剧运动。在卡尔登戏院和更新舞台，先后上演由欧阳予倩编导的京剧《梁红玉》、《人面桃花》、《渔夫恨》、《桃花扇》等剧，借古讽今，宣传抗战。参加演出的主要演员有金素琴、金素雯、李吉来等。

11月，林树森主演《戏迷传》一剧，戏中串戏，一人饰演几个行当的角色，连续演唱金少山派《连环套》、马连良派《甘露寺》、余叔岩派《搜孤救孤》、麒麟童派《投军别窑》，并学演盖叫天派《狮子楼》中武松杀西门庆、刘汉臣的《金钱豹》中满台飞叉等，深受观众欢迎。

北方昆剧演员韩世昌、白云生率团在大中华剧场演出《连环计》等剧。

民国二十七年(1938)

3月10日起，梅兰芳剧团为募集难民救济款，在大上海戏院演出，梅兰芳、奚啸伯、姜妙香、刘连荣等上演《宇宙锋》、《四郎探母》、《凤还巢》、《王宝钏》、《美人计》、《生死恨》等剧。

4月26日，为上海伶界联合会筹募慈善经费，梅兰芳剧团和天蟾舞台联合举行大会串。剧目有《霸王别姬》、《珠帘寨》、《大泗州城》、三本《铁公鸡》等，梅兰芳、奚啸伯、杨盛春、高雪樵等主演。

8月8日，姚水娟领衔的越升舞台，在天香戏院演出樊篱新编的越剧《花木兰》。

9月，《戏报》、《戏世界》、《戏剧世界》联合举办"谁是越剧皇后"的评选活动，姚水娟以压倒多数票当选。

10月，上海名票为筹款救济难民，在黄金大戏院演剧三天。参加演出的有顾士明、

顾浩之、赵培鑫、孙兰亭、吴江枫等。剧目有《开山府》、《投军别窑》、《宝莲灯》、《空城计》、《八义图》、《翠屏山》、《拾玉镯》、《霸王别姬》、《草桥关》、《打渔杀家》等。

8月10日，马连良率扶风社来沪，在黄金大戏院演出。打泡戏《借东风》，马连良演诸葛亮、叶盛兰演周瑜，杨宝忠操琴，另有马富禄、刘连荣、马春樵、曹连孝等配演。此次演出了马派新剧目《串龙珠》，又推出在沪新排首演的新剧目《春秋笔》。

民国二十八年(1939)

1月19日至20日，上海伶界联合会为普善山庄筹募慈善经费，在共舞台举行为期两天的"十四班大会串"，上演剧目有麒麟童、张翼鹏之《镇檀州》、《八大锤》，王桂卿、王少楼、王富英、王椿柏、崔盛斌等之三本《铁公鸡》，林树森之《截江夺斗》，小鸿茂、小文林、盂鸿茂、侯少坡、梁次珊、郭少亭、孙柏龄、葛华卿、刘斌昆、韩金奎十演《拾黄金》等。

2月13日至14日，绍兴七邑旅沪同乡会和上海难民救济协会同乡劝募组，在黄金大戏院联合举办女子越剧大会串，以筹募捐款。天香、通商、大来、大中华、老闸、永乐等剧场的女子越剧班参加演出。主要演员有姚水娟、竺素娥、商芳臣、赵瑞花、李艳芳、马樟花、袁雪芬、施银花、屠杏花、筱丹桂、张湘卿、贾灵凤、王明珠等。

3月16日起，章遏云、杨宝森、叶盛兰、芙蓉草、马富禄、于素莲、刘连荣、阎世善、贯盛习等在黄金大戏院合作演出《雁门关》，盛况空前。

5月16日至6月25日，毛世来偕沙世鑫、高盛麟、江世玉、裘盛戎、艾世菊等在黄金大戏院演出《辛安驿》、《红梅阁·西湖阴配》、《铁弓缘·英杰烈》、《南界关》、《十二红》、全部《十三妹》等剧，甚受欢迎。

7月，名票孙兰亭为上海时疫医院筹募经费，发起票友大会串，在黄金大戏院演出九本《狸猫换太子》。演出者有孙兰亭、赵培鑫、王唯我、唐大郎、姚绍华、戎伯铭、包幼蝶、汪其俊等。

秋，更新舞台改组，由吴素秋、赵金蓉、梁韵秋、李婉云四小坤旦开幕，同台有梁慧超、陈少霖、李多奎等，上演了《香罗带》、《花田八错》等剧。

9月20日至10月29日，宋德珠首次来沪演出于黄金大戏院。杨宝森、吴彦衡、袁世海等同来。演出剧目有《扈家庄》、《杨排风》、《平阳公主》、《忠烈鸳鸯》、全部《铁镜公主》(《金沙滩》至《探母回令》)等。

12月7日，上海难民救济会假座天蟾舞台，举行文武老生大会串，演出《贤孝子》、《鸿门宴》、《借人头》、《萧何月下追韩信》等剧，麒麟童、赵如泉、高百岁、陈鹤峰、李如春、杨宝童等主演。

12月，上海戏剧学校正式成立。律师陈承荫任校长，关鸿宾任教务主任，俞云谷为总务主任。办校的宗旨是："提倡与整理中国传统戏曲，培养京剧人才，摒弃封建弊俗，遵循新型学校制度开课，适当吸收科班长处。"学生以"正"字排行，有关正明、顾正秋等一

百六十八人。

本年，徐慕云著《中国戏剧》由世界书局出版。

民国二十九年(1940)

1月31日至2月1日，上海难胞合作社为筹集生产基金，敦请票界、伶界、电影界、游艺界在共舞台举行大会串。京剧演出有周信芳、赵如泉的《单刀赴会》，合众票房的《鱼藏剑》、《黄鹤楼》，申曲演出有子云剧团的《铁莲花》、文滨剧团的《借妻堂断》、施家剧团的《同胞义气》，滑稽演出有冶儿剧团的《梁红玉》、方朔剧团的《楚霸王》等。

4月3日至5月19日，程砚秋率王少楼、姜妙香、芙蓉草、刘连荣、顾珏荪等演出于黄金大戏院，4月29日，程砚秋在沪创排的《锁麟囊》首次公演。

5月20日至6月30日，马连良率“扶风社”来沪，与张君秋、叶盛兰、马富禄、吴彦衡、袁世海等，在黄金大戏院演出《借东风》、《四进士》、《甘露寺》、《清风亭》、《苏武牧羊》、《八大锤》、《春秋笔》诸剧。

8月1日至2日，绍兴七邑同乡会，假座卡尔登戏院举行女子越剧八班大会演。剧目有《沉香扇》、《梁祝哀史》、《碧玉簪》、《盘夫索夫》。主要演员有姚水娟、邢竹琴、施银花、魏素云、屠杏花、竺素娥、筱丹桂、张湘卿、李艳芳、马樟花、袁雪芬、小白玉梅等。

民国三十年(1941)

3月，演出化装苏滩的国风社和正风社合并，建立国风苏剧团。自此，曲艺苏滩完成向戏曲剧种发展的进程，正式定名苏剧。

3月21日至6月16日，八年未在上海公演的荀慧生来沪，先后在黄金大戏院和更新舞台演出历年在北平创排的新剧目《红娘》、《晴雯》、《平儿》、《香菱》、《代夫媒》、《护花铃》等。

5月8日起，移风社在卡尔登戏院被迫停演，不久即宣告解散。

之后，北平名角言菊朋、章遏云、言少朋、马连昆等人，在卡尔登上演了《二进宫》、《李陵碑》、《琼林宴》、《骂曹》等传统剧。

10月，程砚秋于黄金大戏院演出《锁麟囊》等剧，并首次上演由翁偶虹编剧的《女儿心》。

10月，粤剧名演员马师曾、谭兰卿在国联戏院演出《赢得青楼薄幸名》等剧。

10月15日，联怡公司创办的美琪大戏院开张。

12月8日，日本挑起太平洋战争，并占领上海的英、美、法租界，上海完全沦陷。

本年，上海沪剧社成立，其成员除沪剧界人士外，还有话剧、电影界的编剧、导演和舞美工作者参加。自此，申曲改称沪剧。根据同名电影改编的沪剧《魂断蓝桥》首次演出。

民国三十一年(1942)

2月7日—19日，朱传茗、郑传鉴、王传淞、华传浩等在东方等二书场演出后，宣布

仙霓社解散。

4 月，滑稽艺人江笑笑和鲍乐乐组建笑笑剧团，先后编演《荒乎其唐》、《瞎子借雨伞》、《火烧豆腐店》等剧。滑稽戏作为一个戏曲剧种开始形成。

4 月至 6 月，李世芳首次来沪，与纪玉良合作在黄金大戏院演出。李世芳《金山寺》之武打、《霸王别姬》之剑舞大获好评，纪玉良亦被誉为"后起须生之首"。

10 月 28 日起，袁雪芬在大来剧场领衔主演《古庙冤魂》。这是她提倡越剧改革，建立编导制度，称为"新越剧"的第一个剧目。

本年，梅兰芳由香港回上海，蓄须明志，不为敌伪演剧。

民国三十二年(1943)

1 月 25 日至 27 日，伪上海特别市社会局，主持冬赈经费筹募委员会，联合天蟾舞台、大舞台、更新舞台等七大戏院的京戏演员会串演剧三天。剧目有《八大锤》、《割发代首》、八演三本《铁公鸡》。麒麟童、赵如泉、林树森、刘斌昆、李少春、言慧珠、童芷苓、高雪樵、姜妙香、迟世恭、袁世海、高盛麟、张翼鹏等参加演出。

10 月 19 日，下午一时许，伪上海市警察与伪税警在共舞台看戏时，发生纠纷，各自纠集近百人，在共舞台一带激战一时余，致死伤行人和伪军警各十余人，牵连附近商店也遭受相当损失。

11 月，袁雪芬在大来剧场演出越剧《香妃》时，与琴师周宝才合作，新创唱腔"尺调腔"。

11 月 16 日，金少山赴京挑班多年，首次返沪于皇后大戏院演出《遇太后・打龙袍》。18 日演出《白良关》，金少山饰尉迟敬德，裘盛戎饰尉迟宝林。此后，金携裘陆续演出了《双包案》、《真假李逵》、《穆柯寨・烧山》、《洪羊洞・盗骨》等净脚名剧。

该年，更新舞台改名为中国大戏院。

民国三十三年(1944)

2 月，上海中华剧团、新艺剧社和移风社的吕君樵、李瑞来、何毓如、曹寿春、张白云、李君玉、马骏铎、梁次珊等八位青年演员，发起成立旨在改良平剧的"艺友座谈会"。得到上海伶界联合会的批准和同仁的支持，并举行正式成立仪式。伶联会理事长林树森、常务理事伍月华、葛华卿、梁一鸣出席。

5 月，荀慧生，荀令香父子合作，在中国大戏院演出《十三妹》、《瓦岗寨》(《虹霓关》)、《玉堂春》、《五花洞》等戏。

5 月，盖叫天与高盛麟、云燕铭、叶盛章、班世超等合作，在天蟾舞台排演《取金陵》、《莲花湖》等过去较少上演的武戏，因其行当齐整、开打独特而吸引观众。

9 月 28 日，袁雪芬、范瑞娟领衔的雪声剧团正式成立于九星大戏院，首演《雁南归》。

12月26日，"艺友座谈会"成员吕君樵，新谷莺等十八人，于兰心大戏院首演创作剧目《信义村》，表现了大敌当前、团结抗战，一致对外的主题。

民国三十四年(1945)

1月，范瑞娟、袁雪芬在九星大戏院合演越剧《梁祝哀史》，范与琴师周宝才合作，新创唱腔〔弦下腔〕。

1月，伶界联合会为国人筹募福利基金，在鑫记大舞台举行联合大会串，武生周英鹏、韩云峰、郭玉昆、王富英、王英武、王少楼、刘文魁、刘云龙等八演三本《铁公鸡》，分饰张嘉祥，赵如泉饰向荣；旦脚童芷苓、李玉茹、张淑娴、曹慧麟、谢玉兰、宋紫萍、赵素芳、黄畹霞、云又霞、张慧聪、马丽云、曹雪芹十二演《大五花洞》。

8月15日，日本宣布无条件投降。剧界纷纷献演庆祝。艺友实验剧团将于伶的话剧《大明英烈传》，改编为京戏《光复河山》，于9月18日在皇后大戏院演出。吕君樵执笔，李瑞来、林鹏程、曹雪芹、汤桂芳等主演。

9月15日，以刊登越剧演出新闻和评论为主的《越剧日报》创刊。

10月，抗战期间蓄须明志的梅兰芳重返舞台，在兰心大戏院和程少余合作主演昆剧《贞娥刺虎》，以庆祝抗战胜利。

11月，梅兰芳与俞振飞及仙霞社"传"字辈的昆剧演员合作，在美琪大戏院演出《刺虎》、《断桥》、《游园惊梦》、《思凡》、《奇双会》等昆剧。并约上海戏校"正"字辈和夏声剧校的青年演员助演。

民国三十五年(1946)

年初，上海市社会局和警察局颁布一项法令，命令戏曲艺人与妓女、舞女一起登记，激起广大戏曲界人士的公愤。为了维护艺人的尊严，田汉、于伶等组织了"上海剧艺界拒绝艺员登记委员会"。麒麟童、袁雪芬、丁是娥、吕君樵、李瑞来、林鹏程等率各剧种艺人们，支持并参加该会主持的活动，以抵制此项"法令"。

1月，抗战胜利后，国民政府征收的娱乐税额高达百分之六十，对此，上海六家京剧戏院(黄金、皇后、中国、天蟾、大舞台、共舞台)的演员针对当局的高税额，提出集体总辞班。7月1日，全市各戏院为表示对京剧界的支持，罢演一天。直至娱乐税减至百分之五十，始重新复业。

2月2日，以尹桂芳为首的芳华剧团在九星大戏院成立，首演《沙漠王子》。

5月6日，以袁雪芬为首的雪声剧团，在明星大戏院首次演出根据鲁迅小说《祝福》改编的越剧《祥林嫂》，招待文化界人士，田汉、许广平等前往观看。

6月11日至13日，由宋美龄及莫德会在天蟾舞台主办赈济东北义演，梅兰芳、程砚秋携票友杨畹农、赵荣琛演出《四五花洞》，梅兰芳、程砚秋、马连良与票友赵培鑫合演全部《红鬃烈马》。报界盛加赞誉。

8月至9月，李世芳和叶盛章、叶盛兰、叶世长以及袁世海等应聘联袂南下，在天蟾舞台合演梅派传统戏。此外还上演了李世芳创排的《天国女儿》，李饰巾帼英雄韩宝英，叶盛兰饰石天禄、袁世海饰石达开。

9月10日，袁雪芬就8月27日被流氓抛粪事件，在大西洋餐馆举行记者招待会。郭沫若、田汉、许广平、洪深等出席，进行支援。

9月16日，周恩来在明星大戏院观看雪声剧团袁雪芬主演的越剧《凄凉辽宫月》，之后又对中国共产党在地下工作中如何团结，帮助越剧界和关心地方戏作了指示。

10月31日，上海文化运动委员会，为庆祝国民政府主席蒋介石六十寿辰，以及筹募中正文化奖金，在天蟾舞台举行“全沪名伶盛大京剧会串”。梅兰芳、谭富英、杨宝森、麒麟童、李少春、言慧珠、叶盛兰、叶盛章、林树森、赵如泉等参加演出。剧目有《蟠桃盛会》、《九龙杯》、全部《双姣奇缘》、全部《龙凤呈祥》。

11月，程砚秋率秋声社演于天蟾舞台；主演《王宝钏》、《碧玉簪》、《荒山泪》、《柳迎春》、《朱痕记》等剧，演员有谭富英、王少楼、叶盛兰、张春彦、储金鹏、高盛麟、阎世善、袁世海、孙甫亭、曹二庚等。与此同时，梅兰芳率杨宝森、李多奎、萧长华、姜妙香等在中国大戏院演出，双方形成“对垒”之势，竞争十分激烈，评论界称“实开二十年来未有之新记录”。

12月，梅兰芳剧团在上海恢复。梅兰芳率团先后在沪上的“南京”、“皇后”、“中国”等剧场演出，配角有杨宝森、王琴生、萧长华、姜妙香、俞振飞、杨盛春、刘连荣、芙蓉草、崔熹云、新艳琴等。上演的剧目有《奇双会》、《霸王别姬》、《宇宙锋》、《探母回令》、《虹霓关》、《汾河湾》、《贵妃醉酒》等，观众盈门。

本年，田汉、洪深发起，成立京剧改革座谈会，主要成员有田汉、洪深、安娥、欧阳予倩、焦菊隐，熊佛西、俞珊、梅兰芳、程砚秋、翁偶虹、麒麟童、高百岁、吕君樵、李瑞来、周伯勋等。座谈会以提倡和发展民族、健康、进步的戏曲为宗旨。会址设在外滩文艺小憩俱乐部。每两周座谈一次，每次内容由专人记录整理，在《新闻报》上特辟专刊公开发表。

民国三十六年(1947)

1月13日，袁雪芬因病暂别舞台。雪声剧团原班与傅全香合作，更名东山越艺社。

2月起，中国大戏院上演由李瑞来编写的反映农民起义的五集连台本戏《太平天国》，陈鹤峰主演。

2月15日，潘公展主持颁发“中正文化奖”，周信芳主演的《明末遗恨》获剧本甲等奖，周信芳获演员甲等奖。《中央日报》赞《明末遗恨》为“最伟大的节目”。梅兰芳、周信芳获奖旗。梅旗绣“高风亮节”，周旗绣“屹然成家”。

2月15日起，上海举行第十届戏剧节，有京剧、昆剧、粤剧、淮剧、沪剧、越剧及话剧等十几个剧种参加观摩演出。该日，梅兰芳与周信芳合作在天蟾舞台演出《打渔杀家》，

梅兰芳饰萧桂英、周信芳饰萧恩、艾世菊饰教师爷。

2月25日至26日，上海京剧界人士在中国大戏院举行义演，抚恤李世芳家属。剧目有言慧珠、梅葆玫、李丽、陈大濩、赵培鑫合作演出全部《四郎探母》；言慧珠、李玉茹、魏莲芳、商碧霞、顾正秋、王熙春等十位旦脚合演《大溪皇庄》中的“十美跑车”一场；程砚秋演大轴，在《儿女英雄传》中饰何玉凤。俞振飞、姜妙香、李少春、袁世海、阎世善、李金鸿、艾世菊、孙甫亭、储金鹏等名角都参加了义演。

3月13日下午，上海文化戏剧界在宁波同乡会（今西藏路四百八十号）礼堂举行纪念会，庆祝田汉五十寿辰及从事戏剧创作三十年。文化戏剧界知名人士千余人到会。大会由洪深主持，各界代表相继致词，会后演出了地方戏，有江淮戏、常锡戏、扬州戏和滑稽戏。

6月，东北名老生唐韵笙到上海，在天蟾舞台主演《铁笼山》，唐饰姜维，旦脚赵晓岚、张美娟、于素莲、阎世善等参加演出。唐还主演了由翁偶虹编写的《十二金钱镖》等剧，深受欢迎。剧场连续满座达半年之久。

6月，孔祥熙，吴国桢、潘公展、杜月笙、宣铁吾、杨虎等国民党军政要人，为青年会征募劳工子弟教育基金，邀请梅兰芳、周信芳、唐韵笙、俞振飞、姜妙香等假座天蟾舞台联合义演。其中梅兰芳、俞振飞（饰赵宠）、姜妙香（饰李保童）等合演了《贩马记》。

7月29日，尹桂芳、徐玉兰、竺水招、筱丹桂、袁雪芬、张桂凤、吴筱楼、傅全香、徐天虹、范瑞娟等十位越剧演员，在福州路大西洋西菜社聚会，商讨创办越剧学校和为筹建实验剧场募集基金举行联合义演之事。这十位发起人后被称为“越剧十姐妹”。

8月18日，“越剧十姐妹”在黄金大戏院义演《山河恋》，被当局勒令停演。袁雪芬等人据理力争，迫使当局撤消停演令。

9月，以徐玉兰为首的“玉兰剧团”在龙门大戏院成立。

9月7日至12日，庆祝杜月笙六十寿辰委员会，假座中国大戏院举办盛大的“救济水灾平剧义演”。主要剧目：章遏云、叶盛兰、芙蓉草、马富禄、盖三省之《得意缘》；高盛麟、裘盛戎、袁世海、叶盛章之《连环套》；张君秋、筱翠花、叶盛兰之二本《虹霓关》；梅兰芳（饰铁镜公主）、马连良、周信芳、谭富英、李少春（四演杨延辉）、芙蓉草（饰萧太后）、姜妙香（饰杨宗保）、马富禄（反串佘太君）、高玉倩（饰孟金榜）、马盛龙（饰杨延昭）、刘斌昆（饰二国舅）、韩金奎（饰大国舅）之《四郎探母》；孟小冬、赵培鑫、裘盛戎、魏莲芳之《搜孤救孤》；还有《红鬃烈马》等诸多剧目。参演者还有杨宝森、李多奎、林树森等。这是孟小冬在上海的最后一次演出，此后即嫁杜月笙，不久随杜赴香港。

10月5日，天蟾舞台、中国大戏院、黄金大戏院、大舞台和共舞台五大剧院，举行为改善班底待遇的罢演。正在演出的梅兰芳也参加了罢演。

10月13日，越剧演员筱丹桂受戏霸张春帆迫害自杀身亡，时年二十七岁。16日，上

海各界群众和越剧界演员共三百余人，赴万国殡仪馆为筱丹桂举行大殓。全市三十四家越剧场日场停演以示哀悼。越剧界艺人向法院起诉张春帆，张被拘捕。

民国三十七年(1948)

6月27日，梅兰芳主演的《生死恨》，由上海华艺影片公司摄制成彩色影片，由费穆执行导演，是日夜间在徐家汇"联华"三厂第二号棚内正式开拍，这是我国摄制的第一部彩色影片，该年11月完成。

9月21日，袁雪芬恢复雪声剧团，在明星大戏院演出由田汉编写的越剧《珊瑚引》。该剧对越剧的乐队编制进行了重大改革。

10月，袁雪芬主演的越剧《祥林嫂》由启明影业公司拍摄成影片。

1949年

年初，中共上海地下党文委经过对十四家京剧院、剧场和茶社的调查，在京剧界组成五个宣传队，准备了吕君樵的《百丑图》和《新小上坟》、李瑞来的《芒砀山》、曹寿春的《孟尝君》、林鹏程的《打砂锅》等五个新编剧目，以迎接上海解放。

5月25日，人民解放军第三野战军进入上海市区，华东军区政治部宣传部所属华东平剧团随军入城。次日，上海各戏曲演出团体即纷纷成立宣传队到电台、街头和工厂演出，庆祝上海解放。



5月下旬，上海市军事管制委员会成立文化教育管理委员会，下设市教、高教、新闻出版、文艺四处。文艺处处长夏衍。27日，文艺处建立剧艺室，主任伊兵，副主任刘厚生、姜椿芳。

6月18日，上海市戏剧电影工作者协会在天蟾舞台举行成立大会，戏曲、影剧等各界人士约二千人出席。大会通过致毛泽东主席、朱德总司令及全国文艺工作者代表大会的贺电，并选出执委会委员和候补委员。

7月上旬，上海伶界联合会、平剧业余职工会、戏院业联谊会发起庆祝上海解放义演，慰劳解放军。

7月2日至19日，梅兰芳、周信芳等代表上海戏曲界在北平(今北京)出席了中华全国文学艺术工作者代表大会，梅、周及袁雪芬当选为中华全国文学艺术界联合会全国委员会委员。(见图)

7月11日，上海市军管会文艺处下令查禁国泰戏院上演的滑稽戏《人人要饭吃》。

7月22日，上海市军管会文艺处举办的地方戏剧研究班开学。京、越、沪、淮、扬等

剧种的编导和音舞人员共二百二十七人分别参加编导系和表演系学习，主要任务为改革旧剧和改造艺人。研究班于9月4日结业后，雪声、玉兰、东山、云华、少壮五个越剧团由班主制改建为合作制。

7月23日，李瑞来编导的新编历史京剧《人民英雄传》在共舞台首演，是为上海解放后第一部新编京剧。

8月3日至5日，上海市文艺界劳军分会平剧支会在中国大戏院举行平剧大会串，参加演出者有芙蓉草、盖叫天、高盛麟、俞振飞、李玉茹、刘斌昆、言慧珠、童芷苓、盖春来、王少芳等。华东军区政治部平剧团在解放剧场演出《三打祝家庄》。

10月1日，中华人民共和国成立。4日，上海剧艺界各剧院在天蟾舞台召开庆祝中华人民共和国中央人民政府成立暨保卫世界和平大会，会后举行盛大化装游行。

10月19日，上海各界人士举行纪念鲁迅逝世十三周年集会，会上演出绍剧《女吊》、《无常》。

10月27日起，北京起社在天蟾舞台演出京剧《野猪林》等。主要演员李少春、袁世海、杜近芳。

1950年

1月5日，上海伶界联合会改建为上海市京剧公会并在共舞台举行成立大会，周信芳任主任，吕君樵、林鹏程任副主任。

2月17日起，合作滑稽团在天宫剧场演出根据法国剧作家莫里哀名剧《伪君子》改编的《活菩萨》，连演连满一年零九个月。

2月17日，上海市军管会文艺处剧艺室主办的《戏曲报》创刊。

2月17日至3月4日，上海市戏曲改造运动春节演唱竞赛在五十四个剧场、十个书场、三个游艺场分别展开。各剧种和曲种的一百零二个单位、二千八百零六人、一百余个节目参加竞赛。3月28日，评奖委员会在天蟾舞台举行给奖大会，东山越剧团《万户更新》、中艺沪剧团《幸福门》、上艺施家沪剧团《赤叶河》、中南京剧团《三打祝家庄》等获团体荣誉奖，邵滨孙、范瑞娟、李瑞来、王宝云、刘天韵获个人荣誉奖。另有六十个剧目分别获得团体一、二、三等奖。

3月2日，上海市人民政府文化局成立。

3月10日起，中南京剧工作团在中国大戏院演出周信芳导演的京剧《逼上梁山》。

3月30日至4月10日，上海戏曲界为救济皖北和苏北灾民举行义演。

4月1日，中华全国戏剧工作者协会编辑的《人民戏剧》月刊在上海出版。创刊号卷首刊登了毛泽东1944年看了《逼上梁山》后写给杨绍萱、齐燕铭的亲笔信。1951年5月，该刊迁至北京出版。

4月12日，华东越剧实验剧团成立，袁雪芬任团长。

5月，华东军政委员会文化部成立，设戏曲改进处，伊兵任副处长。

6月19日，上海市人民政府文化局举行座谈会，指出滑稽戏、通俗话剧演出《小阿飞》、《阿飞总司令》、《男女小阿飞》、《女阿飞》等"阿飞戏"的问题，认为其演出内容虽有教育意义，但暴露消极的成份过多，应予纠正。演过"阿飞戏"的上海剧团编导、主要演员及戏曲界、新闻界人士出席会议。

7月24日至29日，上海市第一届文学艺术工作者代表大会举行。戏曲界九十八人出席。伊兵作《一年来戏曲改革工作的总结》报告。会上宣布上海文学艺术界联合会成立，戏曲界周信芳等十五人当选为理事，李玉茹等八人当选为候补理事。

8月8日，为改革旧戏，第二届戏曲研究班开学。周信芳任班主任，刘厚生、董天民任副班主任。李玉茹、言慧珠等一千二百余人分别参加编导系、表演系、音技系学习。9月21日结业。

8月15日至30日，华东军政委员会文化部在上海召开华东戏曲改革工作干部会议。山东、浙江、苏南、苏北、皖北、南京、上海及华东京剧团、华东越剧实验剧团的一百七十九名代表出席。上海代表为梅兰芳、周信芳、董天民。会议由各地区代表汇报工作、交换情况、总结经验，并讨论戏曲改革问题。

9月20日，上海市文化局设立戏曲改进处，周信芳任处长，刘厚生任副处长。

9月28日起，北京太平京剧社在天蟾舞台演出《将相和》等剧。主要演员谭富英、裘盛戎、梁小鸾、马富禄。

10月16日起，《文汇报》连载梅兰芳的《舞台生活四十年》。

11月27日至12月11日，中央文化部在北京召开第一次全国戏曲工作会议。上海有周信芳、伊兵、刘厚生、屠岸、流泽、盖叫天、李瑞来、吴琛、吕仲、邵滨孙、莫凯、周柏春、黄异庵等十三人出席会议。

12月13日起，上海各戏曲团体开始举行抗美援朝的时事学习和宣传活动。

1951年

2月2日起，中央文化部京剧研究院旅行演出工作团在天蟾舞台演出《江汉渔歌》、《新大名府》等剧。主要演员李和曾、李宗义、张云溪、张春华。

2月4日，上海市文化局在康乐酒家举行庆祝周信芳演剧五十周年暨戏曲界敬老大会。十九个剧种曲种的老艺人董天民、伍月华、刘子云、俞全喜、赵更生、周松廷、武旭东、沈传芹、杨斌奎、陆希希等二百零五人到会。各界人士二百余人前往祝贺。

2月6日至3月24日，上海戏曲界举行1951年春节戏曲演唱竞赛，各剧种、曲种的一百三十六个节目参加竞赛。上艺沪剧团《好儿女》、联谊淮剧团《美人计》、麟童淮剧团《岳飞》、共舞台京剧团十五本《水泊梁山》等六个节目获团体荣誉奖。张娟珍、文牧、尹汉斌、李瑞来等六人获个人荣誉奖。另有九十三个节目分获团体一、二、三等奖，五百四

十二人分获个人艺术一、二、三等奖和个人工作一、二、三等奖。

2月10日，上海市文化局主办的第一届戏曲编导学习班开学。主要任务为培养戏改干部和戏曲编导，周信芳任班主任，有学员四十余名。5月7日结业。

3月5日，华东军政委员会文化部戏曲研究院在上海成立。周信芳任院长，袁雪芬任副院长。

3月5日，上海戏曲评介工作者联谊会编辑的《大众戏曲》月刊创刊。

4月18日起，盖叫天、小盖叫天在大众剧场演出《史文恭》、《窦尔墩与黄三泰》等剧。

4月21日起，尚剧旅行团在天蟾舞台演出京剧《汉明妃》、《珊瑚》、《墨黛》、全部《钟馗》等剧。主要演员尚小云、尚长春、尚长麟及芙蓉草等。

5月25日至31日，上海市戏曲界时事宣传委员会组织各剧场、游艺场、电台广播和街头艺人进行镇压反革命运动戏曲演唱宣传周。

6月，上海戏曲界响应抗美援朝总会“六一”号召，开始举行各剧种的联合大义演，宣传抗美援朝，捐献飞机大炮。

7月上旬，华东军政委员会文化部戏改处通知，在中国戏曲研究院未将京剧《大劈棺》修改完善以前，暂缓演出。

7月16日至18日，上海京剧改进协会在人民大舞台举办老艺人抗美援朝捐献义演，郭蝶仙、赵如泉演出《坐楼杀惜》，筱兰英、许紫云、何润初演出《朱砂痣》，梅兰芳、周信芳、盖叫天、张少甫、姜妙香等演出《龙凤呈祥》，盛况空前。售票得款一亿八千二百五十七万九千元(旧币)。

7月22日起，荀慧生京剧团在天蟾舞台演出。

7月27日，上海市军管会布告，判处反革命分子、戏霸张春帆死刑。

8月1日，第三届戏曲研究班开学。二百多名学员分别加入编导系和演员系学习，主要任务是提高政治和业务水平。9月20日结业。

8月27日，上海市人民政府文化局《关于私营职业戏曲剧团申请公助暂行办法》、上海市人民政府文化局《管理私营戏曲职业社团临时登记办法》公布施行。

11月20日，上海市文化局戏曲改进处所属上海市人民京剧团、上海市人民评弹工作团和上海市人民杂技团三个国营剧团举行成立大会，会上还宣布上艺沪剧团、淮光淮剧团改为民营公助剧团。

11月29日，越剧界在新都戏院举行庆功大会，庆祝越剧界捐献飞机大炮总数达十五亿四千三百六十六万元(旧币)，超额完成捐献“越剧号”战斗机计划。这是上海戏曲界捐献的第一架飞机。大会还宣布，上海文艺界捐献飞机大炮的预定目标——三架战斗机共四十五亿元(旧币)已于27日超额完成，总数达四十六亿元(旧币)，其中四分之三为

戏曲界捐献。

12月12日，上海市文化局公布施行《关于私营戏曲社团贷款办法》。

12月17日起，程砚秋京剧团在人民大舞台演出。

12月17日至23日，上海文艺界抗美援朝支会京剧分支会筹备会在大世界主办捐献义演，上海京剧名角麒麟童、张二鹏、粉菊花、言慧珠、李玉茹、童芷苓、赵如泉、杨宝森、黄玉麟等集体参加演出。

1952年

3月10日起，云华、玉兰、合作、天鹅、芳华、少壮等越剧团，先后在光华、长江、金都、九星、丽都、国联剧场演出上海市越剧编导工作者联谊会为配合“五反”运动集体创作的越剧现代戏《千军万马》。观众对此剧反应冷淡，有“台上千军万马，台下单枪匹马”之说。

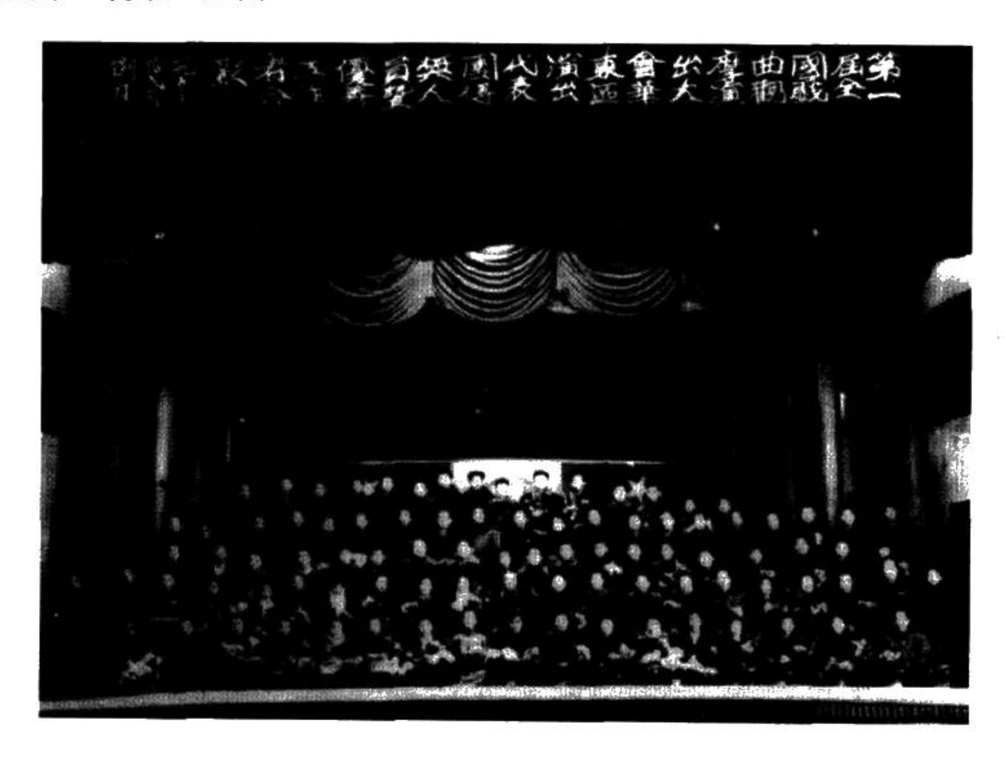
5月1日起，上海市人民京剧团在人民大舞台首演新编剧目《黑旋风李逵》。

5月23日，华东暨上海文艺整风的学习运动正式开始，上海戏曲各院团全部参加。

7月25日，玉兰越剧团演员、编导、工作人员七十余人赴京加入中央人民政府革命军事委员会总政治部文工团。

8月27日，根据政务院规定，上海市文化局改组为上海市文化事业管理局。

10月6日至11月4日，中央文化部在京举办第一届全国戏曲观摩演出大会。上海参演的越剧《梁山伯与祝英台》和沪剧《罗汉钱》获剧本奖和演出一等奖；淮剧《王贵与李香香》获剧本奖和演出二等奖；沪剧《白毛女》、越剧《白蛇传》、淮剧《蓝桥会》获演出二等奖；周信芳、袁雪芬、盖叫天获大会荣誉奖；丁是娥、石筱英、范瑞娟、傅全香、筱文艳获演员一等奖。（见图）



11月14日起，安徽省地方戏观摩演出团在大众剧场演出泗州戏《小女婿》，黄梅戏《天仙配》、《补背褡》、《打猪草》等，主要演员严凤英、潘璟琍、袁玉清。

11月，华东文化部艺术事业管理处编辑的《华东地方戏曲介绍》出版。

12月5日起，参加第一届全国戏曲观摩演出大会的东北、中南及华东等区的部分优秀剧目开始在本市举行展览演出，除沪剧《罗汉钱》、淮剧《王贵与李香香》、越剧《白蛇传》外，还有总政文工团越剧团的《西厢记》，东北区代表团的京剧《雁荡山》、评剧《小女婿》，中南区代表团的桂剧《拾玉镯》、汉剧《宇宙锋》、湘剧《琵琶上路》、楚剧《葛麻》、湖南花鼓戏《刘海砍樵》、衡阳湘剧《醉打山门》、常德汉剧《思凡》等。

12月起，市文化事业管理局分批对上海各私营剧团、剧场、游乐场等单位进行民主改革。1955年基本结束。

本年，民锋苏剧团离沪赴江苏城乡演出，最后定居苏州。

1953年

2月3日，上海沪剧团更名为“上海市人民沪剧团”。这是上海第一家由私营改为国营的戏曲剧团。

3月28日起，华东京剧实验剧团、上海市人民京剧团等单位组成中国人民第二届赴朝慰问文艺工作团第三团，赴朝鲜前线作慰问演出，至8月1日返国。

4月18日起，梅兰芳剧团在人民大舞台演出。

6月1日起，马连良剧团在中国大戏院演出。

8月21日起，浙江婺剧实验剧团在大众剧场演出《雪里梅》、《三姐下凡》、《借扇》、《打金枝》、《槐荫树》等剧。

10月，越剧彩色艺术影片《梁山伯与祝英台》在上海电影制片厂摄制完成，这是我国第一部大型彩色戏曲影片。

11月11日起，江苏省锡剧团在大众剧场演出《庵堂相会》、《秋香送茶》、《双推磨》、《打面缸》等剧。

1954年

1月，玉兰越剧团由部队划归地方建制，改名“华东越剧团二团”，由华东戏曲研究院领导。原华东越剧实验剧团改名“华东越剧实验剧团一团”。

2月8日，文化事业管理局公布《上海市私营剧场、游乐场及书场管理暂行办法》。16日开始施行并进行登记工作。

2月26日起，西南川剧院演出团应上海市市长陈毅邀请到沪举行观摩演出。剧目有《秋江》、《五台会兄》、《评雪辨踪》、《柳荫记》、《赠袍跪门》、《做文章》等。主要演员有张德成、周企何、陈书舫、吴晓雷、曾荣华、许倩云、刘成基、戴雪如、袁玉堃等。3月7日起在人民大舞台举行八场公演。

3月1日，华东戏曲研究院昆曲演员训练班开学。周玑璋任班主任，朱传茗、沈传芷、薛传钢、张传芳、王传渠、周传沧、袁传藩等“传”字辈昆曲演员任教。有学员五十余名。

6月，华东戏曲研究院编辑的《华东戏曲剧种介绍》(共五集)开始陆续出版。

6月，华东区话剧观摩演出大会暨华东地区戏曲观摩演出大会筹备委员会成立，主任委员夏衍。

7月，上海市文化事业管理局成立筹备委员会，组织上海戏曲界参加华东区戏曲观摩演出大会。主任委员于伶，副主任委员陈虞孙、周信芳，秘书长刘厚生。29日，上海戏曲界开始举行剧目选拔演出。

7月1日，上海市文化事业管理局宣布接管大世界游乐场。

8月5日起，中国评剧团在人民大舞台演出《志愿军的未婚妻》、《刘巧儿》、《小二黑结婚》等。主要演员有新凤霞、夏青、张德福等。

8月25日起，上海大光明、国泰、金城、美琪、大上海等二十一家影院同时放映越剧彩色舞台艺术纪录片《梁山伯与祝英台》。

9月25日至11月6日，华东区戏曲观摩演出大会在上海举行。有各省市代表等一千五百余人参加。演出一百零四场，包括三十六个剧种，一百五十八个剧目。演出期间多次召开了编剧、导演、主要演员、戏曲音乐和舞台美术等方面的座谈会及专题报告会，还举办了“戏曲文献展览会”。11月6日，中共中央华东局宣传部副部长夏衍在人民大舞台举行的闭幕式上作总结报告，评奖委员会宣布评奖结果，并向获奖的团体和个人发奖。11月8日，《解放日报》发表《繁荣戏曲艺术，加强对戏曲改革工作的领导》社论。(《华东区戏曲观摩演出大会获奖者名单》另见附录)

12月，华东戏曲研究院编辑的《华东地方戏曲丛刊》(共三十集)开始陆续出版。

本年，同兴绍剧团离开上海回浙江绍兴参加剧团登记。自此，上海再无专业绍剧演出团体。

1955年

3月1日，上海市戏曲学校成立，周玑璋任校长。1957年中，又任命俞振飞为校长，周玑璋、言慧珠为副校长。

3月24日，上海京剧院和上海越剧院在长江剧场举行建院典礼。周信芳任上海京剧院院长，袁雪芬任上海越剧院院长。同时宣布撤消华东戏曲研究院。

4月5日，上海市文化事业管理局改为上海市文化局。

4月，文化部、中国文联、中国剧协在北京联合举办“梅兰芳、周信芳舞台生活五十周年纪念会”。文化部长沈雁冰向梅兰芳、周信芳授予荣誉奖状。周信芳在京沪两地演出《文天祥》、《乌龙院》等剧，并与梅兰芳合演《二堂放子》。

6月19日至9月18日，以许广平为团长，上海越剧院成员为主组成的中国越剧团共七十余人赴苏联和民主德国访问，演出《梁山伯与祝英台》、《西厢记》等剧，主要演员有袁雪芬、范瑞娟、傅全香、徐玉兰等。

12月17日，上海市文化局公布《上海市民间职业剧团管理办法》。19日开始进行剧团登记工作。

1956年

1月20日，经中国共产党上海市委员会批准六十九个民间职业剧团改为国营剧团，二十六个民间职业剧团改为民办公助剧团。

1月23日，上海市文化局成立影院、剧场、书场、游乐场合营工作委员会，批准原为私营的七十二家影剧场、二十六家书场、三家游乐场为公私合营企业。

2月6日至3月14日，上海越剧院部分人员参加中国人民赴朝慰问团赴朝鲜作慰问演出。剧目有《梁山伯与祝英台》、《织锦记》等。

2月10日至3月19日，浙江国风苏昆剧团三度来沪，先后在永安公司剧场和中苏友好大厦演出昆剧《十五贯》，主要演员周传瑛、王传淞、张娴。中宣部长陆定一在沪观剧后决定该剧进京汇报演出。

2月11日，上海市文化局、上海市文学艺术界联合会、上海市戏曲改进协会在人民大舞台联合举办“周信芳舞台生活五十周年纪念演出”。

5月5日，根据文化部关于文化娱乐税减税、免税的指示，上海戏曲、话剧、歌剧、舞蹈、音乐、曲艺、杂技等七个项目实行免征两年文化娱乐税。

5月8日至17日，上海市文化局召开戏曲创作会议，戏曲界编导、主要演员和行政负责干部五百多人到会，听取了中共上海市委文艺工作委员会书记张春桥关于整理改编传统剧、创作新剧目、在艺术创作中发挥创造性和领导工作等问题的报告，并讨论市文化局提出的创作规划草案。

5月15日，荣艺、光海、更胜、朝民、精华、少少、文华、合力等八个越剧团共四百人赴浙江支援文化建设。

7月20日、21日、25日，为听取对传统剧处理、改进的意见和积累有关经验，新民京剧团在中国大戏院试演《四郎探母》，主要演员迟世恭、王玉蓉、吴富琴、李盛泉、李宝魁。

8月17日至19日，中国戏剧家协会上海分会举行成立大会。中国戏剧家协会主席田汉到会致贺词。大会通过分会章程及工作纲要，选出理事和候补理事九十九名。25日在第一次理事会议上，选举周信芳为分会主席，袁雪芬、丁是娥为分会副主席。

8月21日起，湖南湘剧团在人民大舞台演出《拜月记》、《琵琶记》等剧。主要演员徐绍清、彭俐侬。

9月18日，上海市传统剧目整理委员会成立，主任委员周信芳，副主任委员袁雪芬、刘厚生。确立以“依靠艺人，普遍发掘，全面记录，分批整理，结合演出，重点加工”为工作方针。

10月28日起，以周信芳为团长的上海京剧院演出团赴苏联，在莫斯科、列宁格勒等八个城市演出了《十五贯》、《四进士》、《打渔杀家》等二十个剧目，主演周信芳，演员有李玉茹、王金璐、赵晓岚、沈金波、张美娟等。

11月1日起，河南省豫剧院一团在人民大舞台演出《花木兰》、《游龟山》等剧，主演常香玉。

11月3日至22日，上海市文化局和中国剧协联合举办昆剧观摩演出。中国剧协副主席欧阳予倩专程抵沪祝贺。俞振飞、周传瑛、王传淞、华传浩、朱传茗、徐凌云和韩世昌、白云生、侯永奎、侯玉山、白玉珍等南北昆曲名家及上海市戏曲学校的学生共演了一百十九个戏。

11月10日至14日，文化部、中国剧协在上海联合举办盖叫天舞台生活六十周年纪念活动，文化部艺术事业管理局局长田汉代表文化部授予盖叫天荣誉奖状。盖叫天演出了《快活林》、《鸳鸯楼》、《恶虎村》等剧，戏曲界还举行盖叫天舞台艺术座谈会。

11月15日，上海市文化局就7月份以来某些剧团上演《大劈棺》等戏以及一些中小型剧团准备演《杀子报》、《探阴山》等剧的情况召开会议，重申了文化部关于禁演剧目的指令。

11月28日，《文汇报》报道：上海戏曲界积极进行传统剧目的挖掘整理工作，已经提出的剧目约五千个，其中有许多久已失传。

12月6日，《文汇报》发表社论《反对上演坏戏》，指出《济公活佛》、《血溅大礼堂》、《枪毙阎瑞生》、《欧阳德》等剧目的问题，并报道了《黑蛇传》、《僵尸开店》等坏戏重登舞台的情况。7日又发表社论《如何对待传统剧目》，重申党和国家的文艺政策。

12月6日至18日，上海市文化局召开剧目工作会议，肯定了戏曲团体整旧与创新的成绩，并讨论如何纠正上演剧目混乱的问题。

12月10日，卢湾区政协在市府大礼堂举办京剧老艺人会演，参加演出的有赵如泉、伍月华、产保福、张少甫、许紫云、刘坤荣、杨小佩、陈富瑞、黄玉麟、魏莲芳、范叔年、刘叔诒、魏稚青、朱雅南、许良臣等二十余人，剧目有《武昭关》、《金玉奴》、《黄鹤楼》、《拷打吉平》。

12月29日起，天津市京剧团在人民大舞台演出，主要演员杨宝森、厉慧良，琴师杨宝忠，鼓师杭子和等，受到观众热烈赞扬。

1957年

1月8日至19日，上海市文化局和中国剧协上海分会联合举办通俗话剧和滑稽戏

观摩演出。十七个剧团分别演出了《三毛学生意》等八个滑稽戏和《珍珠塔》等六个通俗话剧，以及《有这么一个会议》等七个独脚戏。

1月30日，市文化局举行大会，向一百五十六位对发掘整理传统剧目做出贡献的老艺人颁奖。

4月1日起，武汉市汉剧团在大众剧场演出全部《未央宫》、《合银牌》、《宇宙锋》、《柜中缘》等剧，主要演员陈伯华、周天栋、李罗克、李四立。

4月2日起，北京市燕鸣京剧团在天蟾舞台演出《陈妙常》、《盘夫索夫》、《孟姜女》、《春香传》等剧，主演赵燕侠。

4月20日，《文汇报》刊登《上海剧目"放"得不够，戏曲界举行观摩演出以丰富剧目》的报道，认为："有关方面怕放乱了、放错了的心理，影响了上演剧目的丰富多彩，有的剧团只满足于一、二个叫座的戏。"

4月24日，上海市文化局下达文化部关于开放"禁戏"的决定。

4月25日，《文汇报》发表驻京记者文章《"放"就是领导——第二次全国戏曲剧目工作会议侧记》。

4月26日，《文汇报》发表社论《为剧目的"大放手"欢呼》。

4月30日，中共上海市委邀请戏剧、美术、舞蹈、音乐等各界人士三十余位举行座谈会，与会者就中国共产党对文艺工作的领导及如何贯彻"百花齐放、百家争鸣"等问题提出许多尖锐的批评意见。市委书记处第一书记柯庆施到会讲话，指出文艺工作者要大胆抛弃束缚戏曲、美术、舞蹈、音乐工作的各种紧箍咒，放出百花来。

5月11日至20日，中共上海市委宣传工作会议举行。戏曲界代表石筱英、周柏春、言慧珠、顾玉君、李玉茹、戚雅仙等分别在会上发言，指出了在戏曲工作领导中存在的问题。这次会议标志文艺界整风鸣放运动的全面开始。

5月14日起，北京京剧团在天蟾舞台演出，主要演员马连良、谭富英、张君秋、裘盛戎、李多奎。6月8日至10日最后三天在文化广场演出，每场观众达一万四千人。

6月8日起，江苏省扬剧团在天蟾舞台演出《恩仇记》、《劈山救母》等剧，主要演员有高秀英、华素琴等。

6月10日，中国剧协上海分会举行第十二次会员交谊日，几位三十年未登台的老艺人演出了在上海四十年未演出过的徽剧《荐诸葛》。

6月11日起，福建省闽剧实验剧团在长江剧场演出《紫玉钗》、《荔枝换绛桃》等，主要演员李铭玉、郭西珠。

6月14日，文艺界在上海文化俱乐部举行京剧艺人汪笑侬诞生一百周年纪念大会。周信芳、张庚、伍月华及汪笑侬生前友好等四百人到会。周信芳、杨尘因、伍月华介绍了汪笑侬的生平和艺术，筱月红在会上演出京剧《马前泼水》。

6月15日至8月13日，文化部举办的第三届戏曲演员讲习会在上海举行，华东各地方剧种的主要演员二百多人参加。担任讲课的有周信芳、盖叫天、程砚秋、俞振飞、袁雪芬、张庚、马可、舒模、吴白匋等。

6月24日至25日，上海市文化局和中国剧协上海分会举行座谈会，京剧、沪剧、越剧、淮剧等剧团的部分编导和主要演员六十余人到会，对文艺界的"右派"言论进行批判，并对《文汇报》前一时期的报道提出批评。

7月1日起，广东省潮剧团在大众剧场演出《陈三五娘》、《苏六娘》等剧，主要演员有姚璇秋等。

7月下旬，解放日报社、文汇报社、中国剧协上海分会分别召集戏曲界人士和观众举行座谈会，讨论梅兰芳、周信芳、程砚秋、袁雪芬等向戏曲界相约不演坏戏的主张，并指出目前上海戏曲舞台上出现的《阿飞制造厂》、《阿飞展览会》、《三〇三大血案》、《僵尸复仇记》等阿飞僵尸戏在观众中造成的坏影响。

8月13日至14日，文艺界一千五百余人举行反"右派"辩论大会。辩论的中心是："共产党究竟能不能领导文艺事业？""解放八年来文艺事业的成绩是不是主要的？"

9月2日，在上海市第二届人民代表大会第二次会议上，丁是娥、王雅琴、尹桂芳、李玉茹、刘天韵、徐玉兰、纪玉良、范瑞娟、筱文艳、俞振飞、顾玉君、潘玉善等十二人作联合发言，号召全市戏曲艺人多演好戏、多说好书，并与演坏戏说坏书的现象作坚决斗争。

9月6日起，上海京剧院一团在中国大戏院演出新排连台本戏头本《七侠五义》。

10月17日至18日，戏剧曲艺界人士二千多人集会，批判戏曲界的"右派"言论。

12月6日起，上海市戏曲学校师生在大众剧场演出全本《牡丹亭》及"玉茗堂四梦"中的折子戏。俞振飞、言慧珠和"传"字辈演员主演。

12月6日，上海文化、戏剧界人士集会，纪念汤显祖逝世三百四十周年，剧协上海分会主席周信芳、复旦大学教授赵景深在会上发言。期间，复旦大学和华东师范大学分别举办陈列有汤显祖著作、画像、手迹和研究论著的展览会。

1958年

1月12日，《文汇报》发表《上海戏曲界的一股歪风必须纠正》一文，指出：近来有二十几个剧团在演出中运用恶性机关布景，取消了剧种的原有风格，破坏了演出的统一，妨碍了演员的表演，危及了演员的生命安全和身体健康。21日，上海市文化局和中国剧协上海分会召集二十多位演员和舞台美术工作者举行座谈，指出，恶性机关布景是资本主义经营方式，必须批判纠正。

1月14日，上海市文化局决定将新国营剧团、民办公助剧团和民间职业剧团划归各区文化科(局)领导。市区一百八十个剧团经整顿合并成五十余个。

2月14日，上海市文化局和中国剧协上海分会联合召开戏曲创作座谈会，各剧团

负责人、编导和演员三十多人到会，就现代戏太少的问题进行讨论，认为在社会主义建设事业全面大跃进的时代，戏曲现代戏也应来一次大跃进。

2月18日，上海越剧院徐玉兰、王文娟主演的《红楼梦》首演于共舞台。

2月至4月，上海各戏曲团体纷纷排演现代戏。据上海市文化局统计，1957年市区和郊县一百多个剧团共演出五百二十五个剧目，其中现代戏一百零九个，1958年1月至4月演出的现代戏超过上年演出现代戏剧目的总和。

3月29日起，江西省赣剧团在天蟾舞台演出《珍珠记》、《还魂记》、《胭脂狱》、《张三借靴》，主演潘凤霞、童庆礽。

4月27日起，以吴晗为团长的中国戏曲歌舞代表团抵巴黎参加国际戏剧节的演出活动，主要演员中有上海的俞振飞、言慧珠、李玉茹、张美娟等。戏剧节结束后，代表团又赴比利时、卢森堡、英国、捷克斯洛伐克、波兰、瑞士等国进行访问演出。

4月，上海市文化局所属十三个国家剧院、剧团、乐团演职人员下乡下厂，进行边创作、边劳动、边辅导、边宣传鼓动、边演出的“五边”活动。

5月22日，民艺京剧团在先施游乐场首演《白毛女》，主要演员孙鹏志、张君屏、魏朔峰等。是为中华人民共和国成立后上海舞台上出现的第一出京剧现代戏。

6月4日，上海各剧团组成一百五十多个文艺宣传队上街演唱，宣传“鼓足干劲，力争上游，多快好省地建设社会主义”总路线。

6月28日，上海市文化局、中国人民保卫世界和平委员会上海分会、中国人民对外文化协会上海分会和中国剧协上海分会，在长江剧场联合举行纪念世界文化名人、我国元代戏剧家关汉卿戏剧创作七百年大会，上海文艺界人士及苏联、波兰、捷克斯洛伐克、印度等国驻上海领事馆人员共八百余人出席。在此前后，上海市戏曲学校在大众剧场演出昆剧《刀会》、《诈妮子调风月》、《拜月亭》，上海京剧院在中国大戏院演出京剧《裴度还带》、《调风月》、《单刀会》，以纪念关汉卿戏剧创作七百年；7月1日起，浙江昆苏剧团在大众剧场举行纪念演出，剧目有《救风尘》、《十五贯》、《风筝误》等，主要演员周传瑛、王传淞、张娴等。

7月1日起，上海京剧院三团在天蟾舞台首演京剧现代戏《红色风暴》。

8月20日起，中国京剧院在人民大舞台演出现代戏《白毛女》、《林海雪原》等，主要演员李少春、袁世海、杜近芳、叶盛兰。

8月30日，上海市文化局邀请十七个来沪演出的外地剧团及本市戏剧界人士举行茶话会，与会者提出“以现代戏为纲，带动戏曲事业大跃进”的口号。

9月17日起，上海京剧院一团在中国大戏院首演现代戏《智取威虎山》，主要演员李仲林、纪玉良、王正屏、贺永华、刘斌昆等。

11月10日至15日，上海市文化局和剧协上海分会联合召开上海专业戏剧团体创

作会议，文化局局长徐平羽、副局长李太成号召贯彻“以现代戏为纲”的方针，通过边劳动、边演唱、边创作、边辅导、边宣传、边演出的“六边”活动，深入生活，人人创作。会议还讨论了庆祝建国十周年大放“艺术卫星”的具体措施。上海各专业演出团体负责人、编导、主要演员及各区、县剧团干部五百多人出席会议。19日，《解放日报》为此发表社论《巩固胜利，争取明年戏剧“卫星”上天》。

11月25日，中共中央政治局候补委员康生召集上海京剧院、上海市戏曲学校部分干部和演员座谈，就戏曲放“卫星”、戏曲理论遗产和剧目、舞台艺术的继承革新、戏曲教育等问题发表了意见。上海市文化局局长徐平羽和周信芳、李玉茹、王夔元、言慧珠以及昆曲“传”字辈教师等到会。

12月25日，上海市人民委员会批准继续免征文化娱乐税。

1959年

1月25日，由尹桂芳领衔的芳华越剧团前往福建支援文化建设。

2月8日起，上海市人民沪剧团在共舞台预演《星星之火》。《文汇报》发表社论祝贺。

2月17日至4月3日，以徐平羽为团长，上海越剧院成员为主组成的中国越剧团赴越南民主共和国访问演出。剧目有《红楼梦》、《追鱼》等；主要演员徐玉兰、王文娟、金采风、吴小楼。演出期间，胡志明主席授予该团勋章和锦旗。

2月23日至6月15日，上海市举行1959年戏剧会演。参加会演的戏曲剧种有京剧、昆曲、越剧、沪剧、淮剧、滑稽戏、甬剧、扬剧、锡剧等九个，演出了京剧《淝水之战》、《赵一曼》，昆剧《墙头马上》，淮剧《女审》、《探寒窑》，滑稽戏《七十二家房客》，扬剧《黄浦江激流》，沪剧《星星之火》，越剧《双烈记》等五十余个剧目。

4月7日起，山东省吕剧团在大众剧场演出《李二嫂改嫁》、《借年》、《王定保借当》等剧。山西省晋剧演出团在共舞台演出，第一、第二、第三、第四演出团分别演出中路梆子、蒲州梆子、北路梆子、上党梆子，剧目有《打渔杀家》、《打金枝》、《薛刚反唐》、《乾坤带》等。

4月11日，中宣部副部长周扬在上海一次座谈会上，建议周信芳编演一出以海瑞为主角的大戏，作为国庆十周年的献礼剧目，并说：从反右以后，大家都不敢说话了，写海瑞戏要鼓励大家敢于说真话。此后，上海一些戏曲团体，纷纷编演海瑞戏。

7月至8月，上海戏曲界举行各剧种流派观摩演出。7月9日、10日，京昆剧艺术观摩演出在人民大舞台举行，童芷苓、李玉茹、俞振飞、言慧珠、周信芳、盖叫天、纪玉良、王正屏等参加演出。7月27日起，沪剧界在人民大舞台由石筱英、小筱月珍、杨飞飞、赵云鸣、袁滨忠、王盘声、邵滨孙、解洪元、丁是娥等联合演出《雷雨》。

8月1日起，福建省戏曲巡回演出团在瑞金剧场演出闽剧《夫人城》、《梅玉配》，莆

仙戏《团圆之后》等。

8月28日起，福建省梨园戏剧团在新光剧场演出《高文举》、《朱弁冷山记》、《陈三五娘》等剧。

9月，上海市文化局和中国剧协上海分会编辑的《中国地方戏曲集成·上海市卷》出版。

9月24日至10月25日，上海戏曲、话剧、音乐、舞蹈等各单位联合举行庆祝国庆十周年展览演出月。十一个戏曲剧种的七十多个单位演出了一百多个剧目，包括由周信芳主编的京剧《海瑞上疏》以及沪剧《罗汉钱》、越剧《秋瑾》、淮剧《三女抢板》等。

10月9日，中国剧协上海分会主办的《上海戏剧》创刊。

11月2日起，陕西省戏曲演出团秦腔、眉户腔和碗碗腔三大秦班在大众剧场演出《游西湖》、《三滴血》、《赵氏孤儿》、《梁秋燕》等剧，主要演员刘毓中、苏育民、宋上华、樊新民、马蓝鱼、李应真、李瑞芳等。

11月16日起，广东省潮剧院在大众剧场演出《辞郎洲》、《苏六娘》、《杨令婆辩本》、《松柏长青》等剧，主要演员洪妙、蔡锦坤、姚璇秋、郭石梅等。

12月2日起，青岛市京剧团在大众剧场演出《卧龙吊孝》、《让徐州》等剧，主要演员有言少朋、张少楼。17日，剧团举行言菊朋七十诞辰纪念会，言少朋、言慧珠、张少楼、李家载等为上海文艺界演出了"言派"名剧。

12月9日起，云南省京剧团在中国大戏院演出《战洪洲》、《孔雀胆》等剧，主要演员关肃霜、金素秋、裘世戎、徐敏初。

12月12日起，江苏省扬剧团在天蟾舞台演出《百岁挂帅》，主要演员高秀英、华素琴。

12月19日，上海市文化局与上海市财政局联合通知，自1960年1月1日起恢复征收戏曲等七个项目的文化娱乐税。

1960年

1月27日起，上海市人民沪剧团在共舞台首演现代戏《芦荡火种》。

7月1日起，广东粤剧院在人民大舞台演出《关汉卿》、《三娘教子》、《梨花罪子》、《红霞》等剧，主要演员马师曾、红线女、吕玉郎、谭玉真、林小群等。

6月30日至7月14日，上海市文化局和剧协上海分会联合举办上海市1960年现代戏观摩演出。八个剧种的二十五个剧目参加了演出，包括京剧《晴空迅雷》、沪剧《烈火春风》、越剧《最美的图画》、滑稽戏《满园春色》等。

12月8日起，河北省青年跃进剧团在共舞台演出河北梆子《宝莲灯》、《杜十娘》、《陈三两》、《宫门挂带》等，主要演员有李淑惠、张淑敏、韩淑英、路翠阁、裴艳玲。

12月18日起，山东省鲁剧研究院柳子剧团在瑞金剧场演出《孙安动本》、《黄桑

店》、《玩会跳船》、《张飞闯辕门》等。

12月23日至1961年1月26日，以白彦为团长的上海越剧团赴香港演出，剧目有《红楼梦》、《西厢记》、《碧玉簪》、《盘夫》等，主要演员袁雪芬、徐玉兰、王文娟、张桂凤、吕瑞英、金采风。

1961年

1月21日，文化部在上海召开戏剧创作座谈会，上海越剧院、广东粤剧院、重庆川剧院、成都川剧院、武汉汉剧团暨华东各省文化领导部门和上海市京剧、沪剧、淮剧、话剧、评弹五个剧(曲)种的国营院团负责人共五十六人出席，齐燕铭副部长对戏曲创作问题作了总结。

3月10日起，安徽省徽剧团在中国大戏院演出《水淹七军》、《齐王点马》、《淤泥河》等剧，主要演员有章其祥、秦彩萍等。

4月1日，沪剧流派演唱会在美琪电影院举行，各流派创始人丁是娥、王盘声、石筱英、汪秀英、邵滨孙、解洪元、顾月珍、杨飞飞等，均演唱了自己的拿手段子；筱文滨、王筱新、施春轩等老艺人也演唱了《求岳母》、《游码头》等节目。

4月29日至30日，淮剧流派演唱会在共舞台举行，人民、志成、浦光、烽火四个淮剧团的主要演员筱文艳、何叫天、杨占魁、徐桂芳、陈为翰、周小芳等参加演出。

5月30日，上海市文化局召集各剧院剧团编导及负责人举行座谈会，副局长李太成就贯彻"百花齐放"方针、开放传统剧目等问题作了讲话，与会者进行了讨论。

6月3日起，北京荀慧生京剧团在中国大戏院演出《花田错》、《红娘》、《贾巫云》、《白蛇传》等剧，主要演员荀慧生、孙毓敏等。

6月13日至18日，上海举行京昆剧传统剧目会串，演出了建国后较少上演或从未上演过的剧目，如京剧《十八扯》、《雅观楼》、《盘丝洞》、《武文华》、《斩经堂》、二本《侠义江湖》、《盗银壶》、头二本《虹霓关》和昆剧《活捉》、《痴梦》等。

8月10日起，江苏省淮剧团在中国大戏院演出《舍妻审妻》、《金水桥》、《赞貂》、《逼退盘堂》、《借蓝衫》等剧，主要演员有张云良、方素珍、华美琴、杨桂芳。

8月14日，梅兰芳追悼会在上海艺术剧场举行，上海市党政领导及文艺界人士约七百人参加，市文化局副局长吕复致悼词，市文联副主席、剧协上海分会主席周信芳作了梅兰芳生平事迹报告，魏莲芳代表梅兰芳在沪弟子致辞。

8月28日，上海市戏曲学校青年京昆实验剧团成立。

9月7日起，以朱光为团长的中国上海越剧团赴朝鲜民主主义人民共和国访问演出，剧目有《西厢记》、《红楼梦》、《春香传》等。主要演员有袁雪芬、徐玉兰、王文娟、张桂凤、吕瑞英、金采风、陆锦花。

10月1日起，上海市戏曲学校京昆实验剧团在中国大戏院举行建团演出。剧目有

《杨门女将》、《白蛇传》等。演员有孙花满、李炳淑、华文漪、张洵澎、岳美缇、蔡正仁、王芝泉、杨春霞、齐淑芳等。22日至29日，由言慧珠主演《生死恨》等梅派名剧。

11月11日起，山东省京剧一团在中国大戏院演出《摘星楼》、《雏凤凌空》、《赤壁之战》等剧。主要演员有方荣翔、李师斌、殷宝忠。

上海的嘉定、红旗、金山、青浦四个锡剧团在共舞台联合演出《珍珠塔》，主要演员有濮阳、孙少俊等。

12月9日起，中国戏曲学校实验京剧团在中国大戏院演出《红楼二尤》、《玉堂春》、《悦来店》、《赤桑镇》、《陈三两》、《激权激瑜》、《战宛城》、《伐子都》、《界牌关》、《白蛇传》、《姚期》、《铡美案》等剧。演员有刘秀荣、钱浩梁、谢锐青、刘长瑜、李长春、王梦云、袁国林、朱秉谦、李春诚等。

12月21日至1962年1月21日，以孟波为团长的上海青年京昆剧团赴香港访问演出。剧目有《白蛇传》、《杨门女将》、《贩马记》等。艺术指导俞振飞、言慧珠也参加了演出。

12月22日，上海市文化局和中国剧协上海分会联合邀请中国戏曲学校教师侯喜瑞、刘仲秋和宁波市京剧团老艺人小毛豹到沪演出京剧《牛皋下书》、《打棍出箱》和《坐楼杀惜》。

12月30日起，上海举行周信芳演剧生活六十周年纪念活动。市党政领导及文艺界人士出席开幕式，上海市文化局副局长李太成代表该局向周信芳祝贺。周信芳、李玉茹分别演出了《乌龙院》和《三击掌》。同时，剧协上海分会邀请文艺界人士以及在沪的麒派弟子举行座谈，探讨麒派艺术；上海京剧院举办了周信芳演剧生活六十年资料展览。

1962年

1月，上海市文化局举办1962年春节群众文艺交流演出，奉贤县群众艺术馆文工团演出的山歌剧《梅娘与桃郎》获得好评。2月初市文化局在上海艺术剧场举办该剧的专场演出，并召开座谈会。文艺界人士认为，有关方面对使山歌剧发展成为上海地区的新剧种应予支持。

5月30日起，上海越剧院在人民大舞台演出经过修改后的《祥林嫂》，由袁雪芬主演。

6月22日起，武汉市京剧团在人民大舞台演出。主要演员有高盛麟、高百岁、郭玉昆、关正明、杨菊苹、李蔷华、高维廉等。

8月2日、24日，中国剧协上海分会邀请戏曲界编导、演员、评论工作者和部分老艺人座谈，讨论如何认识和对待当时出现于舞台的连台本戏和机关布景问题。到会者认为：连台本戏应该在继承传统的基础上推陈出新；机关布景则必须为戏的内容服务，做到内容和形式的统一。

9月，奉贤县山歌剧团成立，并上演山歌剧《摸花桥》。

9月13日起，江苏省扬州专区扬剧团在人民大舞台演出反映阶级斗争的现代戏《夺印》。

9月15日起，浙江昆苏剧团在丽都大戏院演出。主要演员有周传瑛、王传淞、包传铎、周传铮、汪世瑜、张世琤、龚世葵等，剧目有《西园记》等。

9月19日起，周信芳在天蟾舞台演出。10月1日主演新编历史剧《澶渊之盟》。

10月16日起，江苏省锡剧团在大众剧场演出《玉蜻蜓》、《拔兰花》、《孟姜女过关》、《红色的种子》等剧。主要演员有姚澄、王兰英、沈佩华等。

12月1日起，石家庄专区京剧团在大众剧场演出《范进中举》、《白帝城》等剧，由奚啸伯主演。

本年，堇风甬剧团编演的《双玉蝉》、《半把剪刀》、《天要落雨娘要嫁》进京巡回演出，引起戏曲界关注，并获得好评。

1963年

1月4日，上海文艺界在文艺会堂举行1963年元旦联欢会。中共上海市委第一书记、上海市市长柯庆施到会讲话，号召文艺工作者要创作反映解放十三年来现实生活的作品，并特别希望创作能够迅速反映现实、适合群众歌唱和演出的歌曲和短剧。此后，文艺界便盛行“大写十三年”。

3月起，浙江昌化越剧团的《杨立贝》一剧经重排后第二次来沪，在光华戏院共演了一百二十六场，观众达十二万五千人次。

5月6日，《文汇报》发表梁璧辉文章《“有鬼无害”论》，以批判廖沫沙的《有鬼无害论》一文和昆剧《李慧娘》。此后，全国戏剧界开始批判“鬼戏”。

9月10日，《文汇报》报道了首都戏曲界举行“进一步贯彻‘百花齐放，推陈出新’方针”座谈会的消息，并转载《光明日报》发表的讨论材料和编者按。此后《文汇报》又发表了一系列文章，就戏曲遗产的估价、对传统剧目中封建性和人民性的理解、对戏改工作的意见进行探讨。作者有李希凡、孔罗荪及一些著名演员。

10月23日起，北方昆曲剧院在大众剧场演出《晴雯》以及《飞夺泸定桥》、《昭君出塞》、《林冲夜奔》等剧。

11月25日，上海市文化局建立剧目工作室。

12月12日，毛泽东在中宣部文艺处的一份反映上海郊区茶馆中艺人说唱内容问题的报告上批示：“各种艺术形式——戏剧、曲艺、音乐、美术、舞蹈、电影、诗和文学等等，问题不少，人数很多，社会主义改造在许多部门中，至今收效甚微。许多部门至今还是‘死人’统治着。不能低估电影、新诗、民歌、小说的成绩，但其中的问题也不少。至于戏剧等部门，问题就更大了。社会经济基础已经改变了，为这个基础服务的上层建筑

之一的艺术部门，至今还是大问题。这需要从调查研究着手，认真地抓起来。许多共产党员热心提倡封建主义和资本主义的艺术，却不热心提倡社会主义的艺术，岂非咄咄怪事。”

12月25日，华东地区话剧观摩演出大会在上海举行。柯庆施作了题为《大力发展和繁荣社会主义戏剧，更好地为社会主义经济基础服务》的报告。认为：我们的戏剧一定要为无产阶级政治服务，为社会主义经济基础服务；社会主义戏剧必须以反映社会主义现实生活和斗争、以表现社会主义时代工农兵群众为其主要任务。

1964年

2月13日起，上海市人民淮剧团在黄浦剧场演出现代戏《海港的早晨》。

3月5日起，上海市人民沪剧团在美琪电影院演出现代戏《芦荡火种》，连满三百一十场，观众逾五十一万人次。

4月1日起，新华京剧团在共舞台演出现代戏《龙江颂》，主演王少楼。

4月，江青在上海艺术剧场观看了京剧《智取威虎山》后提出要集中力量对该剧进行加工修改。

5月11日起，上海京剧院一团在人民大舞台演出经过修改加工的《智取威虎山》。

5月22日起，上海京剧院、上海市戏曲学校在人民大舞台演出参加全国京剧现代戏观摩演出的短剧《战海浪》、《柜台》、《送肥记》、《审椅子》，主要演员有童芷苓、李玉茹、言少朋、张少楼、沈金波、艾世菊、李多芬等。

7月22日，刘少奇和陈毅等在上海观看上海市人民淮剧团演出的《海港的早晨》。

9月15日起，上海京剧院一团在人民大舞台再度公演参加全国京剧现代戏观摩演出的《智取威虎山》，演了八十余场，观众逾十七万人次。

10月，上海市文化局、上海市税务局公布《关于演出革命现代戏节目免征文化娱乐税的办法》。

12月23日起，上海青年京昆剧团在天蟾舞台演出昆剧《琼花》，连演一百场。

1965年

1月1日至3月底，华东六省现代戏曲会演优秀剧目汇报演出在上海举行，十几个剧种的三十二个剧目参加演出，包括江西省演出团的采茶戏《寨上红》、赣剧《铁肩红心》，浙江省演出团的越剧《山花烂漫》、婺剧《双红莲》，江苏省演出团的锡剧《红花曲》、安徽省演出团的梆子戏《重要一课》、黄梅戏《春暖花开》，福建省演出团的芗剧《碧水赞》、闽剧《红色少年》，山东省演出团的吕剧《沂河春雷》等。

2月1日起，上海京剧院二团在人民大舞台演出根据淮剧同名现代戏改编的《海港的早晨》，主演童芷苓。

3月12日起，中国京剧院一团在人民大舞台演出现代戏《红灯记》，主要演员有钱

浩梁、高玉倩、刘长瑜、袁世海，共演出四十二场。

4 月至 1969 年 10 月，京剧《智取威虎山》进行第二次修改。其间，周恩来曾在沪观看了该剧的排演，并对剧本和表演提出修改意见。

5 月 1 日起，北京京剧团在人民大舞台演出根据沪剧《芦荡火种》改编的现代戏《沙家浜》，主要演员有赵燕侠、刘秀荣、谭元寿、马长礼、万一英、王梦云、周和桐等，共演出三十场。

5 月 25 日至 6 月 25 日，1965 年华东地区京剧现代戏观摩演出在上海举行，演出的大型剧目有上海代表团的《南方战歌》、《南海长城》、《龙江颂》，山东代表团的《前沿人家》、《黎明的河边》，江苏代表团的《江姐》、《伏虎》，福建代表团的《红色少年》，安徽代表团的《丹枫岭》、《翠林春潮》，江西代表团的《大渡河》，浙江代表团的《花明山》等。

10 月 26 日起，中南区戏剧观摩下乡节目汇报演出队在上海公演，有湖南花鼓戏《烘房飘香》、《打铜锣》、《补锅》，楚剧《双教子》，汉剧《借牛》，祁剧《送粮》，广东汉剧《一袋麦种》，河南曲剧《游乡》以及歌剧《红松店》等九出小型现代戏。

11 月 10 日，《文汇报》发表姚文元《评新编历史剧〈海瑞罢官〉》一文，对京剧《海瑞罢官》及其编剧吴晗进行批判。文中提到"也有人专门编演过新的历史剧《海瑞上疏》"，并在脚注中指出："《海瑞上疏》，上海京剧院集体创作，许思言执笔，上海文艺出版社 1960 年 4 月出版。此剧 1959 年及 1961 年演出时，《解放日报》和《文汇报》都曾发表评论文章加以赞扬"，然后一一注明这些文章的篇名和发表时间。

11 月 12 日至 12 月 3 日，上海、北京等地十九家报纸陆续转载或报道了姚文元的文章，有的报纸还加了编者按。接着，上海戏曲界开始对《海瑞罢官》展开讨论。

1966 年

1 月 18 日起，山东省京剧院在儿童艺术剧场演出现代戏《奇袭白虎团》，主要演员有宋玉庆、方荣翔、殷宝忠、沈健瑾、栗敏等。

1 月 21 日起，广东粤剧院在人民大舞台演出现代戏《山乡风云》，主要演员有红线女、罗品超、文觉非等。

2 月 2 日至 20 日，江青在上海召开部队文艺工作座谈会。4 月 10 日，中共中央批准《林彪同志委托江青同志召开的部队文艺工作座谈会纪要》。"纪要"认为：建国以来文艺界"被一条与毛泽东思想相对立的反党反社会主义黑线专了我们的政"，要"彻底搞掉这条黑线"。

2 月 12 日，《解放日报》发表丁学雷《〈海瑞上疏〉为谁效劳？》一文，认为"《海瑞上疏》和《海瑞罢官》、《谢瑶环》、《李慧娘》等一起，联成一股反社会主义的文艺逆流。"编者按说："本报还发表过蒋星煜同志的《南包公——海瑞》，这篇文章露骨地为当时的一股反社会主义势力摇旗呐喊，为《海瑞上疏》提供了思想指导，是一株毒草。"

3月24日起，上海京剧院在儿童艺术剧场演出经过重大修改的《智取威虎山》，主要演员童祥苓、贺梦梨、沈金波、王宝山、施正泉、张少楼、贺永华、孙正阳等。

5月16日，《中国共产党中央委员会通知》(即"五·一六"通知)发表。此后，上海市文化局分批向文艺界传达了文件精神，"文化大革命"首先从文化领域开始。

5月26日，《解放日报》发表方泽生《〈海瑞上疏〉必须继续批判》一文，点名批判上海京剧院院长周信芳和副院长陶雄，说他们"居心险恶，坚定不移地站立在右倾机会主义即修正主义的立场上，利用《海瑞上疏》这样的武器，向党发起恶毒的进攻"。

8月下旬起，北京红卫兵来上海串联，鼓动上海的红卫兵造反，冲击市文化局机关和各文艺团体。

9月11日，著名京昆剧演员言慧珠因受迫害在寓所自缢身亡。

10月起，上海市文化系统开始成立各种形式的造反组织，主要有成立于10月19日的"上海艺术院校文艺界革命造反司令部"以及"上海市文艺界无产阶级革命造反总部"和"上海市文艺界批判文艺黑线联络站"等，上海市、区、县各戏曲演出团体都建有其分部组织。

1967年

1月11日，上海市文化局被各造反组织联合夺权。

7月13日，上海文艺界在文化广场集会，欢迎赴首都参加八个"样板戏"汇演归来的上海京剧院《智取威虎山》、《海港》和上海市舞蹈学校《白毛女》三个剧组的演出人员。

7月23日起，芭蕾舞剧《白毛女》和京剧《智取威虎山》、《海港》开始在上海陆续举行汇报演出。

9月下旬至10月上旬，上海文艺界举行"欢庆建国十八周年革命现代戏大汇演"。参加演出的除了三个"样板戏"外，还有沪剧、锡剧等剧种演出的《红灯记》、《沙家浜》等剧目。

11月9日、12日，江青在北京提出：文艺界必须清理阶组队伍，要深挖阶级敌人。16日，上海戏剧学院的造反组织冲击上海越剧院等单位。随后，文艺单位成立了各种形式的"清队组"、"专案组"，大批戏曲界人士被审查、隔离和批斗。

12月7日，上海文艺界各造反派组织联合举行批判周信芳电视大会。

12月16日，上海越剧院两派造反组织发生大规模武斗，上海戏剧学院"革命楼"、上海京剧院、上海越剧院学馆等单位卷入，十余人受伤。

1968年

5月23日，《文汇报》发表于会咏《让文艺舞台永远成为宣传毛泽东思想的阵地》一文，第一次公开提出和阐述了文艺创作中的"三突出"原则。文章说："我们根据江青同志的指示精神，归纳为'三突出'，作为塑造人物的重要原则。即，在所有人物中突出正面人

物来;在正面人物中突出主要英雄人物来;在主要人物中突出最主要的中心人物来。”

9月20日,上海市革命委员会派工人、解放军毛泽东思想宣传队进驻本市文化系统各单位。

1969年

8月1日起,上海部分剧团演出了向北京学习的京剧《红灯记》、《沙家浜》和钢琴伴唱《红灯记》、交响音乐《沙家浜》等“样板戏”,以及京剧《龙江颂》和钢琴弦乐五重奏伴唱《海港》。

9月20日,上海文艺界联合召开批判周信芳的麒派表演艺术大会。《文汇报》、《解放日报》发表了一系列批判麒派剧目及表演艺术的文章。

1970年

1月28日,就沪书演员施春年和故事员洪富江在某农村干部大会上演出了《智取威虎山》片断后,《解放日报》发表方平的文章《这是一个很大的题目》,指出:“有那末少数一些没有改造好的旧艺人和下乡劳动锻炼的剧团人员,以讲革命故事为名,破坏革命样板戏,”并说“这是意识形态领域里一场活生生的阶级斗争。”此后,各报为此发表了一系列文章,号召“学习革命样板戏,保卫革命样板戏”。上海各戏曲演出团体都结合实际召开各种批判会。

5月7日,上海“五・七”京剧训练班成立。

8月15日,上海文化系统召开普及“样板戏”的讲用会,各区、县政宣干部和群众业余文艺活动骨干代表参加会议。上海柴油机厂、国棉二十五厂、求新造船厂、虹口区海门学区等单位演出了“样板戏”的选场和片段。

8月15日,上海大批戏曲界人士被下放到各工厂单位“战高温”,参加生产劳动,达七年左右。

12月20日起,上海市人民淮剧团、爱华沪剧团、上海市人民沪剧团分别演出自样板戏移植的淮剧《海港》、沪剧《红灯记》、《沙家浜》。

1971年

1月3日至4月,《文汇报》开展“关于地方戏移植革命样板戏的讨论”,就移植“样板戏”中思想革命与艺术革命的关系、地方戏曲向“样板戏”学习什么、如何根据推陈出新的方针创造地方剧种的特色等问题,发表文章近五十篇。

1972年

年初起,上海区级戏曲演出团体先后撤消建制。

12月28日,上海市文化局革命委员会正式成立,于会咏任主任。

1973年

1月8日,爱华沪剧团和上海市人民沪剧团合并,成立“上海沪剧团”。

7月28日，上海越剧团武功教师朱锦多自本日起，三次致书毛泽东，揭露张春桥、江青攻击陈毅等老一辈革命家的罪行。信件均被扣留，朱锦多因此被打成反革命，1976年11月平反。

11月9日，上海京剧院、上海青年京昆剧团等单位建制撤消，所余人员并入文化系统"五·七"工场。《智取威虎山》、《海港》、《龙江颂》剧组合并成立上海京剧团，直属文化部领导。

1974年

3月，《人民日报》发表了初澜《评晋剧〈三上桃峰〉》一文。上海文艺界开始对《三上桃峰》进行大批判，持续到6月份。

4月11日至5月23日，上海市总工会、上海市共青团市委、上海市妇联、上海市红代会、上海市教育局、上海市文化局、上海市电影局等单位联合举办"革命样板戏影片汇映"。各影剧院集中映出《智取威虎山》、《红灯记》、《沙家浜》等十部影片一万八千四百余场。

7月19日，国务院文化组给上海及北京、天津、湖南的革命委员会发出《关于批判〈园丁之歌〉的通知》。上海戏曲界对《园丁之歌》展开大批判。

8月3日、19日，《解放日报》以"批判尊儒反法"为标题，发表了一系列文章，对京剧《四郎探母》、《霸王别姬》、《割发代首》、《三娘教子》、《十老安刘》和越剧《碧玉簪》等传统剧目进行批判，号召"扫除孔孟之道在文艺领域的流毒"。

1975年

3月8日，周信芳因长期遭受迫害，在华山医院逝世，终年八十岁。

4月17日起，上海市文化局根据文化部指示，对有代表性的戏曲、曲艺演员演唱的有代表性的唱段进行录音。5月，送往北京的有越剧《祥林嫂》、《红楼梦》、《梁山伯与祝英台》、《盘夫》，沪剧《杨乃武与小白菜》、《李三娘》、《绣荷包》、《罗汉钱》，淮剧《女审》、《三女抢板》、《探寒窑》等剧的唱段录音。

5月1日起，北京京剧团在北京影剧院演出《杜鹃山》。主要演员有杨春霞、马永安等。

5月23日至7月10日，文化部举办的"全国城乡革命样板戏影片汇映"在上海举行。各影剧院共放映《智取威虎山》、《红灯记》、《沙家浜》等十四部样板戏彩色影片二万七千七百余场。

1976年

1月28日，上海市革委会副主任徐景贤传达文化部部长于会咏根据江青、张春桥指示要上海京剧团改编《春苗》的决定。不久京剧《春苗》剧组成立，并赴绍兴深入生活，3月下旬正式开排。10月中旬因"四人帮"垮台，剧组解散。

2月5日起，奉文化部指示，上海市文化局筹建集训队。集中大批京昆剧老艺人和中青年演员及部分戏曲、文史、电影方面的专家学者，将一些传统剧目拍成影片，至1977年3月31日结束。共拍摄了京剧《火凤凰》、《雅观楼》、《白蟒台》、《卧龙吊孝》、《十八扯》，昆剧《太白醉写》、《弹词》、《挡马》、《狗洞》等影片二十部。

5月1日至23日，本市举行样板戏影片集中上映活动，各影剧院共上映《智取威虎山》、《红灯记》、《沙家浜》等十七部彩色影片一万四千场。

5月11日至6月29日，以向旭为团长的中国上海京剧团赴日本访问演出。剧目有《智取威虎山》、《磐石湾》(片段)、《审椅子》等，主要演员有童祥苓、沈金波、耿其昌、李崇善、齐淑芳、王梦云、施正泉等。

10月，华国锋任中共中央主席、中央军委主席，王洪文、张春桥、江青、姚文元"四人帮"垮台。上海戏曲界参加庆祝活动，并揭发、批判"四人帮"及其余党的罪行。

1977年

2月18日起，上海上演了京剧《苗岭风雷》、《园丁之歌》，沪剧《洪湖赤卫队》，越剧《万里长空且为忠魂舞》，淮剧《五星红旗下》等，为春节期间演出剧目。

7月至1978年2月，上海各剧团陆续上演"文化大革命"前常演的剧目，如京剧《逼上梁山》、《杨门女将》，昆剧《十五贯》、《琼花》，越剧《江姐》、《祥林嫂》，滑稽戏《满园春色》等，以及新编的京剧《甲午海战》、《铁流东进》，沪剧《金绣娘》等。

1978年

1月7日，以演出滑稽戏为主的上海曲艺剧团成立。

2月1日，上海昆剧团成立，俞振飞任团长。

2月21日，上海市文学艺术界联合会举行主席团扩大会议，宣布文联和其所属各协会恢复活动。

3月27日起，上海市文化局主办1978年青年演员汇报演出。4月16日开始，演出了京剧《杨排风》、《雁荡山》，昆剧《挡马》，沪剧《鸡毛飞上天》，越剧《祥林嫂》，淮剧《玉梨飘香》等。

3月29日起，柳州市采调剧团在徐汇剧场演出《刘三姐》。

6月，上海戏剧学院主办的《戏剧艺术》创刊。

7月5日，上海越剧院恢复建制。

8月16日，周信芳骨灰安放仪式在龙华革命公墓礼堂举行。中国文联副主席巴金致悼词。

11月4日至1979年1月18日，上海举行1978年戏曲汇报演出。共四十一个剧目，其中有京剧《刑场上的婚礼》、《大风歌》，昆剧《蔡文姬》，越剧《忠魂曲》、《三月春潮》，沪剧《艰难的历程》、《被唾弃的人》，淮剧《血沃中原》等。在越剧中出现了毛泽东和周恩来

的形象。这在上海戏曲舞台上是第一次。

11 月 26 日，上海市文化局和中国剧协上海分会召开座谈会，为周信芳及京剧《海瑞上疏》恢复名誉，并揭露和批判“四人帮”及其余党围剿海瑞和海瑞戏的政治阴谋。陶雄、许思言、蒋星煜、周少麟、流泽等在会上发言。

1979 年

1 月 24 日至 25 日，京剧麟派研究小组和盖派研究小组分别在本市成立。

3 月 6 日至 14 日，上海京剧院三团在延安剧场举行麒派艺术展览演出。剧目有《四进士》、《鸿门宴》、《追韩信》等，主要演员有周少麟、李桐森、孙鹏志。

3 月 7 日起，福建省仙游县鲤声剧团在瑞金剧场演出莆仙戏《春草闯堂》。主要演员有许秀莺、王世良、陈开阳。

4 月，上海郊区各县先后筹建剧团。南汇、崇明、上海、宝山建立沪剧团，嘉定、金山建立锡剧团，松江建立越剧团，奉贤建立山歌剧团，川沙、青浦的剧团也在筹建中。

4 月 28 日，以江岚为团长的上海京剧团一行八十三人抵达法兰克福，开始对联邦德国、比利时、卢森堡、英国和荷兰的十九个城市进行为期四个多月的访问演出。剧目有《三岔口》、《雁荡山》、《秋江》等。主要演员有李玉茹、孙正阳、李炳淑、张学津、李长春、齐淑芳、朱文虎、夏慧华、孙花满等。

6 月 7 日，上海市委宣传部在上海展览馆电影院举行大会，为被林彪、“四人帮”打成毒草的一批文学、电影、戏剧、音乐、美术作品以及受诬陷的文艺界人士平反昭雪，恢复名誉。宣传部副部长洪泽指出：“《海瑞上疏》根本不是毒草，也没有错误。‘四人帮’对它的诬陷不实之词应全部推倒，受株连的作品和作者全部予以平反”。

6 月上旬，上海市文化局召开所属剧团创作人员座谈会。上海京剧团编剧许思言在会上作关于抢救京剧遗产的发言，呼吁尽快恢复上演《斩经堂》、《恶虎村》、《连环套》和《四郎探母》，认为这四出被长期禁锢的戏是艺术精品，从而引起了戏剧界的热烈争论。

6 月 16 日起，京剧盖派艺术展览在北京影剧院举行。张剑鸣（小盖叫天）演出了《一箭仇》、《打店》等剧。

7 月 14 日，上海艺术研究所成立。章力挥任所长，汤草元、丁国岑、萧凌任副所长。

7 月 20 日，上海艺术研究所召开艺术记录工作座谈会，讨论为有成就的老艺术家、老演员作艺术记录、总结唱腔和表演艺术经验等问题。市委宣传部长陈沂、上海艺术研究所所长章力挥及袁雪芬、俞振飞、丁是娥等分别在会上发言。

7 月 21 日，上海电视台与中国剧协上海分会组织播出苏州京剧团和上海京剧二团演出的《恶虎村》和《四郎探母·坐宫》。主要演员有童芷苓、张文涓及小盖叫天等。

9 月 24 日，上海艺术研究所、上海越剧院在文化广场联合举办尹桂芳越剧流派演唱会。尹桂芳、袁雪芬、傅全香、戚雅仙、王文娟、尹小芳、筱桂芳等参加了演唱。

10月1日起，上海京剧院三团在劳动剧场演出《海瑞上疏》，由周少麟主演。

12月1日起，江苏省淮阴地区京剧团在中国剧场演出《红娘》等剧。主要演员宋长荣。

1980年

1月31日，京剧梅派研究小组和程派研究小组在上海成立。

2月，上海市文化局主办的周报《舞台与观众》创刊。上海艺术研究所主办的双月刊《新剧作》创刊。

4月15日至19日，文化部、中国文学艺术界联合会、上海市文化局、上海市文联、中国戏剧家协会和中国剧协上海分会在上海联合举办俞振飞演剧生活六十年纪念活动。开幕式上，文化部副部长司徒慧敏代表文化部向俞振飞颁发奖状，俞振飞表演了昆剧《太白醉写》。浙江昆剧团、江苏省昆剧团、北方昆曲剧院、湖南湘昆剧团也专程来沪参加演出。俞振飞还与张君秋合演了《奇双会·写状》。4月18日、19日，还分别举行了昆剧、京剧推陈出新座谈会。

5月6日起，张君秋在劳动剧场举行展览演出，剧目有《龙凤呈祥》、《春秋配》等。俞振飞、童芷苓、李蔷华、张文涓、张学津等以及北京京剧院、南昌市京剧团参加了演出。

8月19日至30日，上海市文化局、中国剧协上海分会和上海艺术研究所联合举办上海戏曲剧目工作座谈会，就如何进行戏曲革新以适应新时代需要展开讨论。各区县文化局(科)的领导干部、市区各剧团的领导、编剧、导演及部分主要演员参加了会议。文化局副局长言行在会上宣布十二条措施，即成立剧本创作顾问团、成立传统剧目整理小组、为创作人员举办创作座谈会和报告会、组织创作人员参观访问、举办作品座谈会、有计划地组织创作者深入生活、各县成立创作中心、定期举办“上海戏剧节”、举办创作人员讲习班、成立实验性剧团、进一步展开评论工作、办好《舞台与观众》报。此外，文化局还决定拨款二十万元支持创作现代戏。

10月8日，上海京剧二团李炳淑等主演的彩色戏曲片《白蛇传》被文化部评为1980年优秀舞台艺术片，并获第五届“百花奖”中最佳戏曲片奖。

10月30日，上海京剧之友社在黄浦区文化馆成立。1981年5月改名京昆之友社。俞振飞任名誉社长。

11月19日至12月12日，以言行为团长的上海越剧院赴港演出团在香港演出。剧目有《孔雀东南飞》、《西园记》、《盘夫索夫》等。主要演员有范瑞娟、傅全香、徐玉兰、王文娟、金采凤、陆锦花、徐天红。

12月17日起，浙江昆剧团在贵州剧场公演《西园记》，主要演员有汪世瑜、王奉梅、王世瑶等。

12月29日，上海市戏曲继承革新委员会成立。俞振飞任主任委员，袁雪芬、丁是

娥、筱文艳、李玉茹、言行、汤草元等任副主任委员。其任务是积极指导和支持各剧团整理和演出传统剧目，选拔推荐优秀剧目，组织经验交流。

1981年

1月20日至24日，文汇报社、上海市文化局、上海电视台联合举办上海文艺新秀联合演出戏曲专场。上海市京剧、昆剧、越剧、沪剧、淮剧的青年演员李占华、黄小秋、陈同申、张静娴、胡敏华、许杰、茅善玉、徐俊、景兰英、温沛等参加演出。

3月中旬，上海市委宣传部召开京昆艺术座谈会，就京剧和昆剧的继承和革新，传统剧、新编历史剧和现代戏“三并举”方针，艺术人才的培养和使用，做好京昆剧的普及工作，改革剧团管理体制等问题进行探讨。上海市委宣传部和上海市文化局的负责人以及京昆界著名人士五十余人参加座谈。3月12日，《文汇报》为此发表评论员文章《京昆艺术向何处去?》，提出京昆艺术面临青黄不接、亟待恢复和整理的艰难局面，以及古老的传统艺术如何赶上时代的步伐，适应新时期人民群众的审美需要等问题，并提出了相应的建议。

4月22日，上海市舞台美术学会成立。孙浩然任名誉会长，苏石风任会长。

5月16日起，江苏省苏剧团在劳动剧场演出《钗头凤》。

7月1日起，上海越剧院在人民大舞台演出《仙台行》，第一次在戏曲舞台上出现鲁迅的形象。

8月5日至28日，应美国梅尔波梅耶基金会邀请，中国戏剧家协会秘书长刘厚生率上海京剧团到美国纽约参加纪念京剧麒派艺术大师周信芳演出活动。12日至23日，在林肯纪念中心演出十五场，童芷苓、王正屏等和在美国的周信芳之子周少麟合作演出《刘唐下书》、《坐楼杀惜》、《四进士》、《追韩信》等剧。

8月10日至12日，文汇报社和中国剧协上海分会在中国剧场联合举办纪念梅兰芳逝世二十周年梅派艺术演出。主要演员有俞振飞、李玉茹、张南云、萧德寅、艾世菊、李宝櫆、沈小梅，鼓师高明亮、张鑫海，琴师卢文勤等。

9月，上海艺术研究所和中国剧协上海分会合编的《中国戏曲曲艺词典》由上海辞书出版社出版。

10月14日起，上海越剧院在人民大舞台公演《鲁迅在广州》。

10月26日至11月2日，上海艺术研究所和上海辞书出版社联合发起的全国戏曲剧种史学术讨论会在上海举行，就剧种史的调查研究和编辑出版《中国戏曲剧种大辞典》等问题进行讨论。全国十九个省市从事戏曲史论研究工作的专家和有关领导四十余人参加会议。

11月18日，上海京剧院恢复建制。俞振飞任院长。

11月21日至12月26日，首届“上海戏剧节”举行。上海话剧、京剧、昆剧、越剧、沪

剧、淮剧、锡剧、滑稽戏、木偶等九个剧种的二十七个专业和业余戏剧演出团体,演出了三十六台剧目,还开展了各种类型的学术交流和剧目评议活动,对舞台美术、戏曲音乐及题材的表现手法,滑稽戏如何表现正面形象等问题作了专门研究和探讨。12月10日至23日,还举办了中华人民共和国成立以来上海首次舞台美术展览。

11月29日,上海荀派艺术研究会在上海成立。

12月27日起,安徽黄梅戏剧团在中国剧场演出《罗帕记》、《女驸马》等剧。主要演员有王少舫、张云风、潘璟琍。

1982年

2月19日起,以言行为团长的北京京剧院和上海京剧院联合赴港演出团在人民大舞台先期为上海观众演出了梅派和荀派名剧。主要演员有童芷苓、梅葆玖、梅葆玥等。

3月11日起,云南京剧院一团在劳动剧场演出《铁弓缘》、《战洪洲》、《吕布与貂蝉》等剧,主演关肃霜。

4月23日起,山东省京剧团在劳动剧场演出。主演方荣翔,剧目有《大保国》、《秦香莲》等。

5月12日起,中国戏曲学院京剧表演系大专应届毕业生在劳动剧场举行实习演出,剧目有《红鬃烈马》、《铡美案》、《坐宫》、《逍遥津》、《卖水》、《虹桥赠珠》等。

5月23日,上海市文化局、上海文联、中国剧协上海分会在上海艺术剧场举行首届"上海戏剧节"授奖大会,宣布了获得演出奖的十四个剧目及剧本、导演、演员、音乐、舞美五个方面的单项奖。(首届"上海戏剧节"获奖者名单全文见附录)。

6月3日起,湖北省京剧团在劳动剧场演出《徐九经升官记》。

7月7日,中国剧协上海分会、上海艺术研究所和上海昆剧团在市文联大厅联合举行纪念汤显祖逝世三百六十五周年座谈会,赵景深、俞振飞等有关专家学者和著名演员七十余人出席会议。

9月28日,上海沪剧院成立,丁是娥任院长。

9月29日起,北京京剧院一团在劳动剧场演出。主要演员有赵燕侠、李万春、刘雪涛、高宝贤。

10月31日起,中国剧协上海分会组织沪剧界著名演员在大众剧场联合演出三场"滩簧戏"。剧目有《看龙舟》、《卖红菱》、《陆雅臣》、《徐阿增出灯》、《阿必大》等。主要演员有丁是娥、石筱英、筱文滨、杨飞飞、赵春芳、汪秀英、小筱月珍、邵滨孙等。

11月3日起,中国京剧院二团在劳动剧场演出《逍遥津》、《锁麟囊》、《大破铜网阵》、《三盗令》等剧,主要演员有李和曾、张云溪、李世济、张春华、景荣庆、高玉倩。

12月2日,张云溪举行告别舞台演出,与张春华在劳动剧场合演了京剧《三岔口》。

剧种表

剧种名称	异名	产生时间、地点	传入时间	现状	参考资料
元杂剧	北杂剧、元曲	元代，河北、山西	元代（1271—1368）	明末消亡	见《青楼集》、《录鬼簿》、《辍耕录》、《四友斋丛说》、《平江记事》等资料
南戏	戏文	南宋，浙江温州	元末明初（约1328—1465）	明中叶后，弋阳、昆山诸腔兴起后，改调歌之	见《青楼集》、《明成化本〈白兔记〉》
弋阳腔		明代，江西弋阳	明代嘉靖年间（1522—1566）	清代消亡	见《玉华堂日记》、《云间据目抄》等
海盐腔	浙调	明代，浙江海盐	明代嘉靖年间（1522—1566）	明末消亡	见《四友斋丛说》、《云间据目抄》
昆山腔	昆曲昆剧	明代，江苏昆山	明代嘉靖、隆庆交会之际（约1561—1572）	今存，有专业及业余演出	见《四友斋丛说》、《顾曲杂言》、《玉华堂日记》、《恒史》等
花鼓戏		清代乾隆年间（1736—1795），松江		民国年间演变为沪剧	见《松江府志》等资料
徽班	徽调	清代，安徽安庆及徽州地区	清代咸丰、同治年间（1851—1874）	民国时期已无演出	见《申报》、《上海梨园变迁志》等
沪剧	本滩、申曲	清代道光年间（1821—1850），一说乾隆年间，上海郊区		今存，有专业及业余演出	见《语新》、《明斋小说》
京剧	京调、皮簧、平剧	清代道光年间，北京	清代同治五、六年（1866、1867）	今存，有专业及业余演出	
梆子	山陕梆子	清代，山西、陕西	清代同治年间（1851—1861）	现无演出	见《绛云日记》、《名优类志》等
粤剧	广东戏	清代乾隆、嘉庆年间（1736—1850），广州	清代同治年间	有业余演出	
甬剧	宁波滩簧、四明文戏	清代道光年间，浙江宁波	清代光绪十六年（1890）	有业余演出（1966年堇风甬剧团解散，此后无专业剧团）	

续表一

剧种名称	异名	产生时间、地点	传入时间	现状	参考资料
绍剧	绍兴乱弹、绍兴大班	清代乾隆年间(1736—1795),浙江绍兴	清代光绪年间(1800—1908)	现无演出(1954年,同兴绍剧团离沪,此后无专业剧团)	
锡剧	常锡文戏常锡滩簧	清代道光年间,江苏无锡、常州	民国三年(1914)	有业余演出(1982年后,嘉定、青浦金山锡剧团相继解散,此后无专业剧团)	
苏剧	苏滩	清代,江苏苏州	本世纪三十年代(1930—1939)	现无演出(1952年,民锋苏剧团离沪,此后无专业剧团)	
淮剧	江淮戏	清代同治年间(1862—1874),江苏盐城、淮阴	民国元年(1912)	今存,有专业及业余演出	
扬剧	维扬大班	清代乾隆年间,江苏扬州	清代光绪三十一年(1905)	有业余演出(1971年,华联扬剧团等先后撤销,此后无专业剧团)	
评剧	蹦蹦戏	清代光绪年间,河北	民国十五年(1926)	现无演出	
越剧	的笃班、小歌班、绍兴文戏	清代末期,浙江嵊县	民国六年(1917)	今存,有专业及业余演出	
滑稽戏		本世纪四十年代初(1940—1942),江苏、浙江、上海		今存,有专业及业余演出	
南方歌剧	书戏	民国十四年(1925),上海		现无演出	
山歌剧		1953年,崇明、奉贤		有业余演出	



志　　略



剧　　种

昆剧　明代松江府与昆山毗邻，因此当昆山腔形成后不久，就有演出活动。但在明嘉靖年间(1522——1566)以前，松沪地区的梨园以弋阳腔及海盐腔为主，昆山腔势力尚小，文人很少涉猎。

昆山腔在上海的盛行，当在魏良辅用水磨调改革以后，即嘉靖、隆庆交会之际，嗣后万历年间(1573——1620)达到高潮。万历七年(1579)至十年(1582)屠隆任青浦县令时，命优伶用昆山腔演出《浣纱记》，款待剧作者梁辰渔(见明沈德符《顾曲杂言》)。由于当时风尚所趋，使一度在沪流行的弋阳、海盐、太平诸腔退而避之。明范濂《云间据目抄》云："戏子在嘉、隆交会间，有弋阳人入郡为戏，一时翕然崇尚，弋阳人遂有家于松者。其后渐觉丑恶，弋阳人复学为太平腔、海盐腔以求佳，而听者愈觉恶俗，故万历四、五年来遂屏迹，仍尚土戏。近年上海潘方伯、从吴门购戏子颇雅丽，而华亭顾正心、陈大廷继之，松人又争尚苏州戏……。"另据明潘允端《玉华堂日记》记载：在士大夫的高第良苑之中，昆山腔艺人卜旦卜昼地演出，舞衫歌扇、雅音不绝，不惟如此，民间节令庙会及家宴喜庆，也皆以吴门子弟为时髦。这种风习一直延至明王朝覆灭，即使清兵南下，战火延及嘉定、华亭之际，上海郡城照闻金尊檀板之声(见明朱寄林《倒鸳鸯》传奇)。

在上海地区演出的昆山腔民间职业戏班，除来自苏州的吴门子弟外，尚有当地戏子，万历年间，仅上海郡城就有杨成、曹成、何一、三峨等班（见《玉华堂日记》），明末松江府治还有以剧目命名的戏班，如香囊、琵琶、麒麟、连环、浣纱、金花、绣襦诸班(见《倒鸳鸯》传奇)。

与此同时，士大夫家乐演出昆山腔的活动也十分活跃，除《云间据目抄》所述潘允端、顾正心、陈大廷府第外，秦凤楼、顾亭林、顾青宇、陈明所、范长白、陈继儒等家乐班，皆具声色之妙而独步一时。当时伎艺冠世的艺人有曹成、姚科、魏桂、汤四官、吴二、马一、王月、王翠翘等。其中曹成还自建戏班，率艺人献技于权贵之家与街头巷尾（见《玉华堂日记》)。王月，为上海名妓，"善以吴音度曲，其音绕梁。演传奇旦色数十本，皆精绝"（明潘之恒《亘史》)。

明代上海昆曲作家虽不逮苏州，但也人材辈出，名震吴越，有徐霖(著《绣襦记》传奇)、沈采(著《四节记》、《千金记》、《还带记》等传奇)、沈龄(著《三元记》、《四喜记》等传奇)、王

玉峰（著《焚香记》等传奇）、王元寿（著《异梦记》等传奇）、范文若（著《鸳鸯棒》等传奇）以及黄伯羽、顾瑾、朱寄林、张积润等，他们的剧作或歌于梨园氍毹，或呈于书斋案头，为人称颂。昆曲活动家及理论家有何良俊——撰作《曲论》，陈继儒——评校《西厢记》、《琵琶记》等剧本，徐于室——编纂《南曲九宫正始》、《北词谱》，及范濂、潘允端等；乔居沪上的屠隆、凌濛初、祁彪佳等人对吴歈皆有颇深造诣，对上海昆曲的发展产生过一定影响。

上海的业余昆剧活动始于明代，士大夫兼曲家，成为沪上文坛风尚。万历年间的潘允端、秦凤楼即是善度吴音的缙绅。清客（曲家）也常出没于歌榭舞台之间。陆君赐（一名君旸）是明末名重江南的清客，兼工北曲，善三弦，自创流派鼎立吴中。其他如曲师麦可，笛师齐四、姚象禾、金仲修等也皆声名卓著。

昆山腔传入上海后，经艺人与文人的不断雕琢、加工，形成别具一格的特点。《亘史》评曰："太仓、上海俱丽于昆，而无锡另为一调"；"云间（今松江）倾六朝之艳"，可见上海昆曲以风雅、清丽见长，较苏州、昆山不相上下。

明代沪上昆曲之所以如此繁荣，主要原因有二：一，明中叶松江一带经济发展迅速，奠定了物质基础；二，上海各县也属吴中地区，离苏州、昆山近在咫尺，文化、民俗无不受其熏陶，如何良俊引述嘉、隆间松江流行谚语时云："年来风俗之薄，大率起于苏州，波及松江，二郡接壤，习气近也。谚曰：'……九清诳，不知板腔，再学魏良辅唱'。"（《四友斋丛说》）习唱魏良辅的水磨调昆山腔已成为沪上习俗。

清代上海昆曲以道光年间（1821——1850）上海开埠为分水岭，前期顺治元年（1644）至道光二十二年（1842）。清初由于连年战争，社会动荡，使兴旺发达的昆山腔一度式微、衰落，但民间演出仍不绝如缕，并随着清王朝稳固，经济逐渐恢复重又勃兴。清初姚廷遴在《历年记》中记述了康熙年间（1662——1722）上海、苏州等地昆曲演出的情况，如康熙二十九年（1690）九月二十九日，"在邑酒馆演戏"，破费了几十金。乾隆年间（1736——1795），为适应艺人增多、戏班扩大需要，在苏州梨园总局影响下，成立了上海局（艺人行会组织），立于乾隆四十八年（1783）的苏州老郎庙《翼宿神祠碑记》中，记有上海局的名字，它与湖广局、山东局等一起为重修老郎庙捐了款，表明上海昆曲仍有一定实力。乾嘉以后，江南滩簧小戏盛行，北方的梆子（秦腔）也广受欢迎，冲击着昆山腔的世袭领地。然而由于朝廷的提倡，文人的染指，昆曲在民间与宫廷仍有余威，沪上梨园也不例外，"嘉道之际，海内宴安，士绅宴会，非音不樽，而郡邑城乡，岁时祭赛，亦无不有剧"（清徐珂《清稗类钞》）。道光五年（1825）女伶顾兰州演出女曲家吴藻《乔影》，居然出现了"见者击节，闻者传钞，一时纸贵"的局面（清吴载功《乔影·跋》）。但毕竟是强弩之末，昆曲衰落的症候在上海梨园也有反映，如戏班凋零，艺人流失的情况屡见文字，显现出落花流水的趋势。

清代上海昆剧创作也不如明代繁荣，但仍有一些作家著称剧坛，如《珊瑚玦》传奇的作者周稚廉，《忠孝福》传奇的作者黄之隽，《劝善金科》等宫廷大戏的编者张照，《雷峰塔》传

奇的作者黄图珌等。

清初的清客活动，由于资料匮乏，难以稽考。清中叶的昆曲作家如周稚廉等，悉为熟谙音律之行家，张照还主持续修《律吕正义》。乾隆年间，与叶堂(《纳书楹曲谱》作者)相善的上海人瞿松涛，“幼好音律，童时就塾，恒以曲本藏书袱中，……盖其镂心南曲已数十年，迎头拍字，彻板随腔，不失分黍”(毛祥麟《瞿松涛传》)。此外，李廷敬也是一位颇具影响力的昆曲活动家。

后期自道光二十二年(1842)至宣统末年(1911)。上海于鸦片战争开埠以来，逐步成为全国最大的工商业城市，各地来沪经商，做工的人蜂涌而至。又因太平天国战争，“故江浙绅富至庶民，佥以上海为桃源，迁而居之”(哀梨老人《同光梨园纪略》)。于是沪北(指旧城以北租界地区)十里洋场市面日盛一日，江浙一带日暮途穷的昆班也纷纷至沪，使上海昆坛成为南方昆剧演出的中心。据王韬《名优类志》等书记载，当时鸿福、宝和、大章、大雅、集秀等昆班先后来上海打响，其中尤以“鸿福为领袖，其次若宝和新剧，亦高出一筹”(王韬《瀛壖杂志》)。鸿福，又名洪福，其班中旦脚演员荣桂绮年玉貌，驰名梨园，“每演《跳墙》、《着棋》、《絮阁》、《楼会》四出，观众率皆倾耳注目，击节叹赏不止”(王韬《名优类志》)。宝和以演新剧为胜，其主要演员三多(后隶集秀)身段婀娜，形态感人。

起初上海戏曲剧场尚未建立，演出主要在私第花园中进行，如豫园、西园等。最早剧场为建于咸丰(1851——1861)初年的三雅园，该园位于县署西首(今南市四牌楼附近)，专演昆剧。海上漱石生《上海戏园变迁志》云：“上海有戏园，初在城内，所演仅昆戏。”后来徽戏、京班风靡上海，该园仍不改初衷。继后专演昆曲场子有聚美轩、丰乐园、集秀园、聚秀园等。

同治年间(1862——1874)上海昆曲进入与徽戏、京戏合班时期。先是扬州徽班来沪，以其擅演弋腔(吹腔)时剧及武戏独步申江，只演文戏的昆曲却令观众厌听，惟借与徽戏同台才能卖座，当时的一桂轩及稍后的满庭芳、金桂轩等皆树徽昆合演旗号，这使昆剧艺人学到不少徽戏剧目，如《拾金》、《借靴》、《打斋饭》、《打面缸》、《奇双会》、《思凡下山》等。

同治五、六年间(1866——1867)京剧南下，并很快在上海扎根，对昆剧发展构成威胁。葛元煦《沪游杂记》云：“自徽班登场而文班(即昆班——笔者)减色，京班出而徽班皆唱二簧。”于是出现了“共论京徽色艺优，昆山旧部倩谁收；一枝冷落宫墙柳，白尽梨园少年头。”(《前洋泾竹枝词》)令昆剧艺人黯然伤神的局面。虽然三雅园仍“皆吴下旧伶”，但“惜知音鲜矣”，局面难以维持。为生活计，昆班艺人纷纷改入京班，京昆合演。同治、光绪(1875——1908)年间的满庭芳、久乐、月桂轩、天仙、宜春、满春、天福、聚丰园等皆为南北两大不同风格的剧种同台演出提供场所，著名昆剧艺人周凤林、周钊泉、王小三、邱凤翔、姜善珍等先后隶入京班，改唱皮簧，或插演昆曲，藉以谋生。

由于昆剧传统剧目通常每本为三四十折，多者甚而为五六十折，演出时间较长，往往要几天几夜，这对一般观众来说是沉重的负担，因此产生了折子戏的演出，然另出散折的

搬演，很难窥见原剧全貌，近代沪上昆剧艺人创造了串戏的形式，即将剧本中的重要折子戏，按情节串在一起，连贯演出一个晚上，既能使观众看到该戏最精彩的表演，又能了解整个剧情。如《牡丹亭》，三雅园上演的串戏为《劝农》、《学堂》、《游园》、《堆花》、《惊梦》、《离魂》、《冥判》、《拾画叫画》、《问路》、《吊打》、《圆驾》数折；《长生殿》折数更少，仅有《订情》、《赐盒》、《鹊桥》、《密誓》、《絮阁》、《惊变》、《埋玉》。串戏的演出形式一直延用至今。

昆班除上演传统折子戏外，还排演小本戏与灯彩戏，小本戏如《南楼传》、《呆中福》、《白蛇传》、《描金凤》、《三笑姻缘》、《双珠凤》等，这些剧目皆以情节取胜，并吸收时剧打闹取笑特点，一改文戏冷场唱曲局面，故亦能适应观众之好。灯彩戏开始只限于每届新年演出，图讨吉利，后来为招徕观众，平时也以此为号召，并影响京班戏园。《洛阳桥》是其代表，首演于三雅园，后天仙、金桂、丹桂、宜春、满春相继争仿。灯彩戏主要以神仙鬼怪为题材，如《火云洞》、《财运福》、《神仙乐》、《五福堂》等。《大思凡》(《目连救母》之一出)的演出："诸佛真像全新绣花湖绉僧衣，当场变彩，庄严全身所穿之衣，时常变化，随身出彩，大有可观"(清光绪二年(1876)三月二十四日《申报》广告)。及后其它剧目如《白蛇传》、《描金凤》等也施用灯彩。丰乐园演出《正本幽闺记》之前，插演"广东烟火"，吸引观众。但是，由于灯彩戏仅以布景排场为号召，所用灯彩大同小异，浮离于剧情之外，加上演出费用浩大，戏园不胜负担，因此在流行了一阵子后观者寥寥，遂此颓败。小本戏与灯彩戏的崛起，仅奏一时之效，未能从根本上改变昆剧衰退之命运。

晚清沪上活动的昆班有大章、大雅、鸿福、全福诸班，但也时聚时散，时演时停。在京昆合演前，昆剧艺人中最为著名的是葛子香(一作芷香)，其次是谈雅芳、邱阿增、陆老四、姜善珍等。葛子香系咸同间人，苏州籍，舞态歌声，一时无两，工旦脚，善演《宫怨》、《絮阁》、《女亭》诸折。京昆合演后的卓而不群者又有周凤林(旦)、周钊泉(生)、王小三(丑)、邱桂生(净)、邱凤翔(巾生)、沈月泉(小生)等。周凤林，近代上海昆剧杰出代表，字桐荪，苏州人，工旦脚，"三雅部中妙选也"，也曾搭过大雅班及全福班，京昆合演后，遂隶大观茶园及天仙茶园，以后又在天福、丹桂兼唱京昆。"所演《惊梦》、《佳期》、《盗令》、《挑帘》、《独占》等剧柔情绰态，宛转抑扬"(梦畹生《粉墨丛谈》)。其徒小桂林、子凤文皆为昆界名伶。

继大章、大雅之后，全福班成为沪上昆剧演出的唯一中坚，该班成立于道光年间，原先以苏州为基地，太平天国失败后来沪，光绪中叶以上海为中心，并辗转于杭嘉湖及苏锡常等地。宣统元年(1909)重建，领班为沈斌泉，值戏码为陈聚林，主要演员：老生沈锡卿，老外吴义生，冠生陈砚香，巾生尤凤皋，五旦施桂林，六旦丁兰荪，副丑陆寿卿等。

外地昆班来上海献技及互磋伎艺，丰富了沪上昆剧的演出，促进了昆剧艺术的交流和发展。除来自苏州文班外，尚有绍兴昆弋武班，宁波昆弋班及北方昆弋班。道、咸年间，绍兴昆弋班在沪郊风行一时，他们兼唱昆曲与弋腔(吹腔)，并演武戏，剧目大多为演义小说，如《水浒》、《英烈》、《隋唐》、《三国》，因经常跑码头，走村串巷，昆剧、故又称江湖班。与绍兴

武班结合的鸿福武班及小蕊芝班先后在松江、金山、嘉定、奉贤、南汇一带巡回演出，鸿福武班还进入租界及老城区。他们的演出别具一格，令观众耳目一新，有一定吸引力。绍兴武班因太平天国战争一度衰落，但不久又重振其鼓。宁波昆弋班(简称甬昆)，至迟于清光绪二十六年(1900)来沪演出，隶属老庆丰班的徐云标为甬昆在申江活动之先驱，徐工七旦，擅演《西厢记》、《孽海记》、《牡丹亭》诸剧，尤以《南楼传》叫座。他在丹桂茶园一炮打响后，老庆丰班及文吉祥班多次莅沪，艺人有林四龄、仇云奎、顾九兰等。

散见于里巷村坊的堂名(民间歌唱班社，由六至八人组成，围桌而坐，演唱昆剧、京剧及滩簧)由昆剧艺人组成，以吹奏昆曲曲牌、演唱折子戏片段为主的，被称为昆堂名。雅曲俗演，以此糊口。

道光年间上海开埠后，清曲活动蓬勃发展，曲家辈出，曲社林立。俞粟庐之师韩华卿，系道、咸年间曲家翘楚，工旦脚，尽得叶堂家法。他如张云卿、王柳桥、金善江、乔梓、张子祥、顾霭堂、童笏卿、何桂笙(高昌寒食生)等均名噪一时。何桂笙撰《乘龙佳婿》，力图挽救昆剧颓势，对传统昆剧进行革新，“惟曲文取其少而易，排场取其奇而新”(《乘龙佳婿·序》)。然而孤掌难鸣，此举没有奏效。晚清上海曲家俞粟庐(1847——1930)，名宗海，嘉定人，撰有《粟庐曲谱》，灌有百代公司唱片，并主持吴局，自组粟社，毕生从事拍曲活动。子振飞从艺昆剧也有杰出成就。与粟庐同辈及稍晚的曲家有程藕卿、张少琴、邱梓琴等。近代沪上曲社最早的为道光年间由张云卿、王柳桥创建的赓飏集，以后有姜局、怡怡集、聚芳集、集贤集、钧和集、清飏集、锵鸣集、吴局等。集贤集在西园唱曲，“一时来观者，翠袖红裙，楼头几满”(《名优类志》)。

道光以来，上海富商文士荟集，青楼连宇，一些名妓附趋风雅，叫局会客，大多能书会画，兼擅昆曲，“沪上为烟火渊薮，隶籍章台中者，如谢秀英、朱五官等，均为歌吴歈之佼佼者。皆非一处之人，以苏郡为上，……土著则亦能效吴语，学吴歈，……妙擅风流，皆窃附苏”(王韬《淞滨琐话》)。来自其他地方的歌姬及女弹词也大多会讴雅曲，以提高身价。甚至雏妓“二三人装束登场，演诸杂剧，大抵以能昆曲为最上”(引文同上)。著称者尚有阿招、张书玉、李琴书等。妓女演唱昆剧大多为折子戏片断，虽然这是迎合部分富豪权贵的声色之好，但对普及昆剧却起到一定作用。

民国年间，大部分昆剧艺人，加入江湖班转入江浙农村，少数艺人偶而在沪、苏城区亮相。盛极一时的全福班终因炊食无济，于民国十一年(1922)解散。由贝晋眉、张紫东、徐镜清、穆藕初等人资助并创办的苏州昆剧传习所，经过三年学艺学员出科，这批以“传”字命名的昆剧新秀民国十三年来沪，首演于徐园，由曲家徐凌云偕同赓春曲社协助公演，并租借部分行头。民国十六年秋，传字辈演员正式在上海笑舞台公演，并取名新乐府，剧目有《十五贯》、《南楼传》、《双珠记》、《义侠记》、《白罗衫》及部分折子戏。此时自京剧移植的《大名府》、《乾元山》、《安天会》等剧目也时而插演。民国二十年，新乐府因内部纷争及台柱演

员顾传玠离班而进行改组，更名为仙霓社，由倪传钺、施传镇、张传芳等主持社务，继续演出于大世界、小世界、大新等游乐场，并经常赴唱堂会。因城市昆剧观众日少，民国二十二年后，流动演出于江浙沪一带农村。民国二十三年又回到上海小世界及大千世界上演，其间主要表演传统折子戏，由于演员们艺术上不断磨练，并向京剧演员请益，艺伎日趋完臻。可惜好景不长，民国二十六年在福安游乐场演出时，所有行头、戏箱毁于日寇飞机轰炸，仙霓社遂告结束，除部分艺人零星演出有时仍以仙霓社名义活动外，有的主至曲社拍曲，有的改行谋生，个别的甚至沦为乞丐，倒毙街头。自抗日战争期间至中华人民共和国成立前夕，上海不再有专业昆剧班社，惟靠曲社及曲友的拍曲活动，使这一古老传统艺术保存下来。传字辈全盛时期主要演员：施传镇、郑传鉴（老生），倪传钺（外），顾传玠、赵传珺、周传瑛（小生），朱传茗（五旦），张传芳（六旦），方传芸（作旦），王传蕖（正旦），王传淞（副），姚传湄、华传浩（丑）等。主笛蔡传锐。

辛亥革命后，上海市郊出现一种"四六班"形式的演出（一场十出戏，四出文戏，六出武戏，班名由此而来），即由绍兴武班与苏州文班相结合的产物，因时局动荡，抗日战争前夕绝迹。外来昆班中，甬昆仍有一定实力，民国八年，拥有周东生等名角的老凤台班在上海南市药王庙庙会演出，观者甚众。

被誉为北昆一枝花的北方昆弋班，民国年间多次来沪献演。民国八年与民国十年，昆旦韩世昌先后在上海第一台、三庆园等戏园敷演，报界赞其演伎"几乎与梅兰芳各坚壁垒，相持不下"（《戏剧月报·菊事琐话》）。演《游园惊梦》、《佳期拷红》、《思凡下山》诸剧，于海上声誉甚高。与韩同来的北昆名宿陶显亭、郝振基、侯益隆也皆获得好评。民国二十六年，韩世昌、白云生率团在大中华剧场演出《连环计》、《风筝误》、《雅观楼》等剧目，随团来沪的尚有魏庆林、孟祥生、侯玉山等，他们的出色表演，给沉闷已久的上海昆坛吹来了新风，后来由于抗日战争，北昆就再也没有南来。

民国年间，上海曲友与曲社的活动仍十分活跃，爷台客串（曲友化妆演出）及同期（曲友约时举行拍曲）活动频频举行，规模也越来越大。结社时间较长，人数众多的赓春社和平声社，被誉为沪上南北两大曲社，各拥有一批技艺精湛的曲友，按周逐月开展活动，曲声不绝，遐迩闻名。其它如粟社、大成社、同声社、雅声社、啸社、保存社、银联社等也有一定实力。此时名曲家有李翥冈、穆藕初、郁炳臣、溥侗、徐凌云、项馨吾、殷震贤、管际安、朱尧文、庄一拂等。学者、教授吴梅、赵景深、胡山源亦都主持或参加过曲社。在曲社拍曲的曲师有万熙君、陈凤鸣、严莲生等。全福班及传字辈艺人陆寿卿、丁兰荪、吴义生、张传芳、周传瑛、郑传鉴等也先后在曲社教过曲。在文人曲家中最有影响的是吴梅(1884——1939)，他在沪期间曾创啸社，撰有《风洞山》、《湘真阁》等剧本（后者曾为传字辈艺人及沪上曲社排演过），出版过《曲学通论》、《中国戏曲概论》等著作。实业家穆藕初(1876——1943)不仅赞助昆剧传习所，还自建昆剧保存社，拍曲演戏。毕生奉献于昆剧事业的徐凌云(1884——

1965)，生旦净丑诸行，无所不能，戏路较宽，在沪上享有“徐家做，俞家唱”之盛誉，曾为传字辈及甬昆演出捐赠服装，子子权、韶九也能昆曲。业余昆曲演唱活动，为传播、弘扬古老昆曲艺术、培养、输送专业人才，发挥了一定作用。民国三十一年仙霓社解散，曲社成为上海昆坛唯一基本力量，为保存这一传统戏曲做出了贡献。

中华人民共和国成立初期，上海很少有昆剧演出，为抢救、挖掘昆剧，华东戏曲研究院于1954年3月开办昆剧演员训练班，散失社会各界的传字辈艺人朱传茗、沈传芷、郑传鉴、倪传钺、薛传钢、张传芳、方传芸、王传蕖、华传浩、周传沧等先后至该校任教，培养的第一批昆剧演员中，有华文漪、梁谷音、岳美缇、蔡正仁、计镇华、刘异龙、王芝泉等后皆成为上海昆剧团的中坚骨干。并于1956年11月，由市文化局及中国剧协举办首届昆剧观摩会演，南昆俞振飞、朱传茗、华传浩、周传瑛、王传淞、徐凌云，北昆韩世昌、白云生、侯永奎、侯玉山、白云珍等联袂上台献技，计演出《琵琶记》、《西厢记》、《牡丹亭》、《烂柯山》、《玉簪记》、《十五贯》等传奇本戏、折子一百一十九个。经浙江昆剧艺人的努力，传统剧目《十五贯》整理改编后来上海演出，引起各界人士的重视。经过几年的努力，上海昆剧得以恢复、振兴，老一辈艺术家焕发青春，新一代接班人茁壮成长。

二十世纪五十年代后期，根据“古为今用”、“推陈出新”方针，提出改革昆剧，刚成立不久的上海戏曲学校京昆实验剧团，改编上演了《拜月亭》、《调风月》、《墙头马上》等传统剧目，同时还创作现代题材《风雨送菜》等小戏，并据电影《红色娘子军》编演《琼花》。在舞台表演及音乐曲调上，采用传统程式与现代生活相结合，开创一条迎合新时代的发展道路。六十年代初期，上海市戏曲学校又招了一批昆剧学员，人称昆小班，后来挑大梁的演员有张静娴、陈同申、史洁华、姚祖福、蔡青霖等。

“文化大革命”期间，昆剧作为封资修的代表遭到禁演，直至1977年才恢复演出。是年7月至翌年2月，先后上演《十五贯》、《琼花》等剧。上海昆剧团于1978年成立，俞振飞任团长。主要演员来自上海市戏曲学校昆曲班、音乐班、舞美班的毕业生。由王芝泉、陈同申主演的《挡马》，上海艺术研究所摄制成戏曲电视片，并获奖。稍后上演的由陆兼之等编剧，华文漪、计镇华等主演的《蔡文姬》，为昆剧改革提供了经验。八十年代初期，上海昆剧团相继演出了《烂柯山》、《唐太宗》、《钗头凤》、《雷州盗》、《十五贯》等创作和改编剧目，传统折子戏更以百计，给上海戏曲舞台增添了丰彩，同时，还赴江苏、浙江等兄弟省市交流演出。

为表彰俞振飞及传字辈艺人对昆剧艺术所做出的贡献，文化部及有关部门分别举行“俞振飞演剧生活六十周年活动”(1980年)及“昆剧传习所成立六十周年大会”(1981年)，并颁发了纪念奖状。

“文化大革命”后，面临昆剧传统艺术形式与日益发展的现代文化及观众审美情趣之间的矛盾，要求对昆剧改革的呼声越来越高，中共上海市委宣传部为此主持召开了京昆艺术座谈会，就昆剧的继承和革新，传统剧、新编历史剧和现代戏三并举方针，艺术人才培养

和使用，改革剧团管理体制等问题进行了探讨，《文汇报》为此发表了题为《京昆艺术向何处去》的专论。

中华人民共和国成立后，各曲社合并，成立上海昆曲研习社，由复旦大学教授赵景深任社长，长期坚持业余昆曲活动，“文化大革命”中曾一度停止活动，七十年代末又恢复组织，一直至今。该曲社经常举办昆曲讲习班，辅导昆曲爱好者，出版通讯刊物，为普及昆曲做了大量工作。现较有影响的曲社尚有黄浦京昆之友社、复旦大学京昆研究会、华东师范大学教工昆剧社等。

京剧　清道光年间在北京形成。上海是京剧在向南方发展过程中的一个重要驻足点，乘黄《上海四十年演剧史》(载《快活世界》民国三年第二期)说：“上海开埠最早，京津伶界之杰出者，多乘时南下，故各梨园中之人才，时称盛焉。”京班初到上海在清同治六年(1867)。同治五年英籍华人罗逸卿，在宝善街南靖远街北(今福建路、广东路一带)营建了一座仿京式茶园，名“满庭芳”，次年春到天津邀京班角色到沪，“沪人初见，举国若狂”。但第一批来沪的演员中没有名角。同年浙江定海人刘维忠又在宝善街建造了豪华的丹桂茶园，并亲自去北京三庆班和四喜班“邀到胡子生铜骡子(姓刘)、夏奎章(月恒父)、熊金桂(文通父)、周长春、长山、景四宝(后至)，架子花脸董三雄、宁天吉，武生胖羊儿，开口跳棚匠张三，青衫王桂芬(荣祥父)，花旦浪双喜、冯三喜(小子和父)”等名角(哀梨老人《同光梨园纪略》)。丹桂的锣鼓一经敲响即营业大盛，“获利颇丰”。这两个新茶园给观众带来了一个成熟的、能为南北各地观众共同接受的剧种；有较高表演技巧，脚色齐备的演员阵容；全新的观剧场所。新茶园的建筑样式仿造京都广和楼结构，规模宏敞，装饰华美，并采用当时最先进的煤气纱罩灯作为照明用具，开演夜戏时，给观众以“地火通明如白昼”的明亮之感。观众席有为阔绰主顾们设置的“官厅”、“包厢”，也有为普通观众安排的“楼厅”、“边厅”。丹桂茶园的成功确立了京剧在上海的地位，以后京剧又以上海为基地传布于江南各地。“继而愈来愈众，长江数千里，上至武汉，内及苏杭，远去闽粤，甚至湖南之常德郡，亦有京班足迹，佥以上海为根本”(哀梨老人《同光梨园纪略》序)。

同治六年至光绪下半叶戊戌变法时期，是京剧在上海立足、发展，并初步形成京剧南派(又称海派)特色的时期。京剧南来之前，上海的戏曲舞台几乎是徽班的天下。徽班来沪约在清咸丰年间(1851——1861)，同治三年(1864)租界一桂茶园专演徽戏，其艺人大多来自苏北扬州一带，以唱吹腔、拨子和老二簧为主。由于徽戏“集五方之音为一处”，兼容并蓄了江南各地方戏曲的艺术特长和表演方法，且剧目丰富，文字通俗，故在上海赢得了观众，并取代了昆曲的传统优势地位。京剧南下后，上海的戏曲活动进入了一个全面兴盛的新阶段。京剧一方面以自身的优势冲击徽班，使上海剧坛经历了“自徽班登场而文班减色，京班出而徽班皆唱二簧”(葛元煦《沪游杂记》)的嬗变过程。当时《沪北竹枝词》云：“自有京班百不如，昆徽杂剧概删除；街头招贴人争看，十本新排《五彩舆》。”(《申报》同治十一年四月十

二）另外，京班的南来促进了戏园业的发达。以前租界内只有演昆曲的“三雅”和演徽戏的“一桂”等两三家戏园。“京剧风行，戏园斯盛”（海上漱石生《上海戏园变迁志》），开埠后的上海随着商品经济的勃兴和市民阶层的崛起，戏曲商业化已成必然之势，满庭芳、丹桂之后，金桂轩、升平轩、大观、天仙等茶园纷纷开业，在短短的四五年里租界内的茶园发展到三十几家，《梨园声价录》等书记载，有久乐、宝丰、聚美、中桂、盈桂、同乐、景芳、聚丰、南丹桂、咏霓、鹤鸣、富春、丹凤、明庆、禧春等。京都名伶周春奎、孙春恒、孙菊仙、杨月楼、黄月山等也陆续南来。茶园的盛行使戏曲从达官贵人的厅堂宅园、乡镇的草堂庙台走向了市民观众，走向了激烈竞争的商品市场。日趋衰微的昆徽戏班，难以自立门户，不得不搭附于京班戏园以维持生计，形成同（治）光（绪）年间上海戏园普遍采取京剧与徽、昆、梆子等同台合演的现象。

同治八年（1869）开设的金桂轩茶园是上海京徽合演的主要场所。园中京、徽艺人各占其半，其中京班演员有林连桂、穆凤山、孟七、康黑儿、黄月山、沈韵秋、陈彩林等，徽班演员则有吕昭卿、四麻子、景元福、王九芝、朱湘祺、应凌云、周来全等。“同光十三绝”之一的杨月楼于同治九年初来沪也是先搭金桂轩献艺。该园脚色齐整，以武戏闻名，与丹桂茶园并驾齐驱，是当时上海名气最大、营业最盛的两家茶园，有“文丹桂、武金桂”之称。光绪初年金桂的部分演员转入天仙茶园，继续实行京徽合演，而许多南下的梆子演员又常搭班金桂，保持了金桂以武戏见长的特色。京戏、徽戏原本有传承关系，故京徽合演颇能谐调，继金桂之后，丹凤、同乐、天仙、宜春等茶园皆实行京徽合演。这一时期，徽班艺人再一次为京戏的发展做出了贡献。一方面他们把徽班的一些传统老戏（如《扫松下书》、《徐策跑城》、《雪拥蓝关》等）和徽戏唱腔（如〔高拨子〕）带入京班，经加工后变成京剧的剧目和唱腔。同时也有不少徽班演员由徽转京，先后改唱京剧，王鸿寿（三麻子）即是其中的突出代表，这使京剧南派保留了更多徽戏艺术。

京班茶园的纷起也吸引了北方的梆子演员陆续南来，搭京班戏园演出。同治年间来上海的盖山西、盖三省、韩桂喜、黄月山等都是梆子出身，梆子、皮簧兼演的艺人。光绪三年（1877），黄月山自开大观茶园，为梆子艺人南来上海创造了更好的条件。是年，十三旦（侯俊山）、达子红、人参娃、一斗金等来上海大观茶园演出，《绛芸馆日记》对十三旦有“色艺俱佳，颇为出众”的评价（光绪三年十月二十四）。光绪四年黄月山又邀童子红、万盏灯（李紫珊）、朱佩秋、十四旦等南来。年底十三旦再度南下，演出于丹桂茶园，以《辛安驿》等剧红极一时。在十三旦之后，接踵南来的梆子艺人更多，当时享名京津的响九霄（田际云）、小元元红（郭宝臣）、崔灵芝、小香水、金钢钻以及三盏灯（张锦峰）、四盏灯（周咏棠）等都先后来上海演出，有的则定居上海。光绪中叶，梆子演员遍及丹桂、金桂、大观、天仙、天福、咏霓、满春、天华等戏园，以致“京梆两下锅”在上海京班戏园一时盛行。这种演出形式一直延续到二十世纪二十年代。在长期的京梆合演过程中，京剧吸收了梆子腔表演上的诸多长处。不

少梆子演员在转化成为京剧演员时，以其精湛的技艺与创造才能推进了上海京剧的发展。如李春来以身手轻捷灵活、开打干净利落擅演《白水滩》、《花蝴蝶》等短打戏，开创了京剧南派武戏的李（春来）派艺术；赛活猴（郑长泰）、郑法祥父子刻画的孙悟空形象，在京剧猴戏表演上独树一帜，人称南派猴戏；小达子（李桂春）承袭了梆子炽烈奔放的演唱风格，成为京剧文武老生中一派的创始人；韩桂喜、万盏灯、康黑儿、毛韵珂等众多梆子旦脚演员对京剧南派旦行剧目的开拓，花旦、武旦行表演技艺的丰富起了重要作用。

京昆合演在光绪年间也颇为普遍。光绪四年昆班名旦邱阿增、名丑姜善珍加入天仙茶园为基本演员。光绪五年昆班名旦周凤林应大观茶园之聘，与孙菊仙合作主演半年，光绪八年入天仙改唱京剧。在京昆合演过程中，一批昆剧传统戏被陆续移植为京剧剧目。

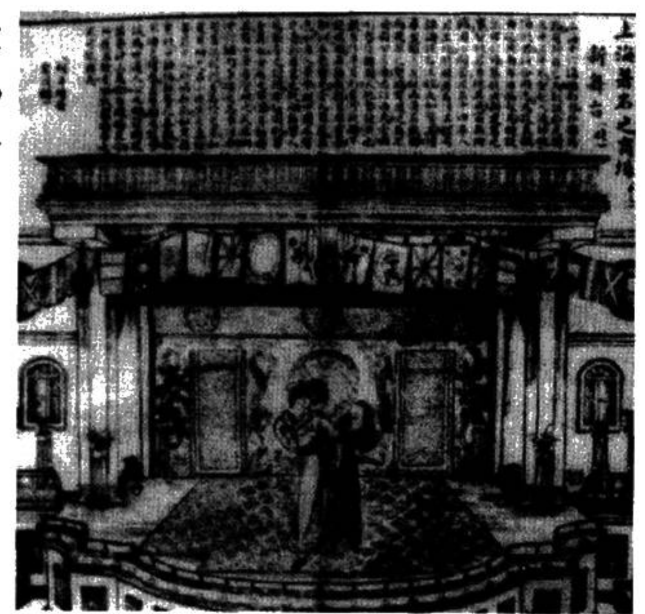
京剧在与徽戏、梆子、昆剧的合演过程中，还针对上海观众喜新好奇的趣味不断地创编新戏。灯彩戏始见于同治初年，起先为昆班偶一演之。光绪八、九年时天仙、金桂、丹桂、大观、宜春等茶园的京班，为在舞台装置上追求新奇以满足观众的感官刺激，争相排演灯彩戏，率先推出的《白雀寺》、《大香山》、《游十殿》等令观者耳目一新。而后天仙排演全本《洛阳桥》，有点金石、采莲船、水晶宫等灯彩，于是风气大开。随后又有田际云在丹桂排的《斗牛宫》，天仪茶园的《凤莲山》，大观的《福瑞山》、《蜃中楼》，金桂的《磬泉池》等，灯彩戏遂极尽光怪陆离之能事，时人记其演出盛况说："红氍乍展，光分月殿之辉，紫玉横吹，新试霓裳之曲。每演一戏，蜡炬费至千余条，古称火树银花，当亦无此绮丽。"（黄式权《淞南梦影录》）灯彩戏为后来的幻影布景、电光魔术等舞台机关布景的运用开了先河。上海最早的京剧连台本戏首推同治年间的十本《五彩舆》，那时的连台本戏多为京班传统戏串连而成，如《水浒》中之《全本大名府》、《武十回》等。由于上海观众看戏注重故事情节，故此后连台本戏成为各茶园吸引观众的一个手段，于是《侠义安良传》（《七侠五义》）、《兴周灭纣图》、《济颠佳话》、《铁公鸡》、《三门街》等纷纷编演出台。其中光绪十九年出现的十二本《铁公鸡》首次用真刀真枪上台，开京剧真械武打之风。许多连台本戏同时也以灯彩号召。

京剧形成后，在北京有很长时间仍称徽班，有时也称乱弹或二簧戏。传到上海后，为与上海原有的徽班相区别，一般以京班或京调称之，不久，京剧一词也开始在上海出现，光绪二年《申报》发表题为《图绘伶伦》的文章，称："京剧最重老生，各部必有能唱之老生一二人，始能成班，俗呼台柱子。"这是上海目前见到"京剧"一词最早的记录。光绪中期，京剧已在上海剧坛确立了其无可争议的领头地位。这一时期京剧女演员（坤伶）的大量出现，扩大了演员队伍。坤伶演剧，沪人称之为"髦儿戏"。京剧女班据海上漱石生《三十年来上海剧界见闻录》说："始自京伶李毛儿资购贫家女儿之秀慧者，教以歌曲台步，技成演之于绅宦喜庆之家。"因有利可图，后来继起开办的女班不少，如仇家班、谢家班、林家班等，但那时女班只承应堂会，尚无戏园。光绪二十年开设的美仙茶园是上海第一家京剧女班戏园，演员有老生吴新宝、青衣王桂芳、旦脚林凤仙等。其后又有霓仙、群仙、女丹桂等开设，自此女演员开始正式登上上海戏园舞台，同男演员一争天下。群仙茶园是开办时间最长的女戏

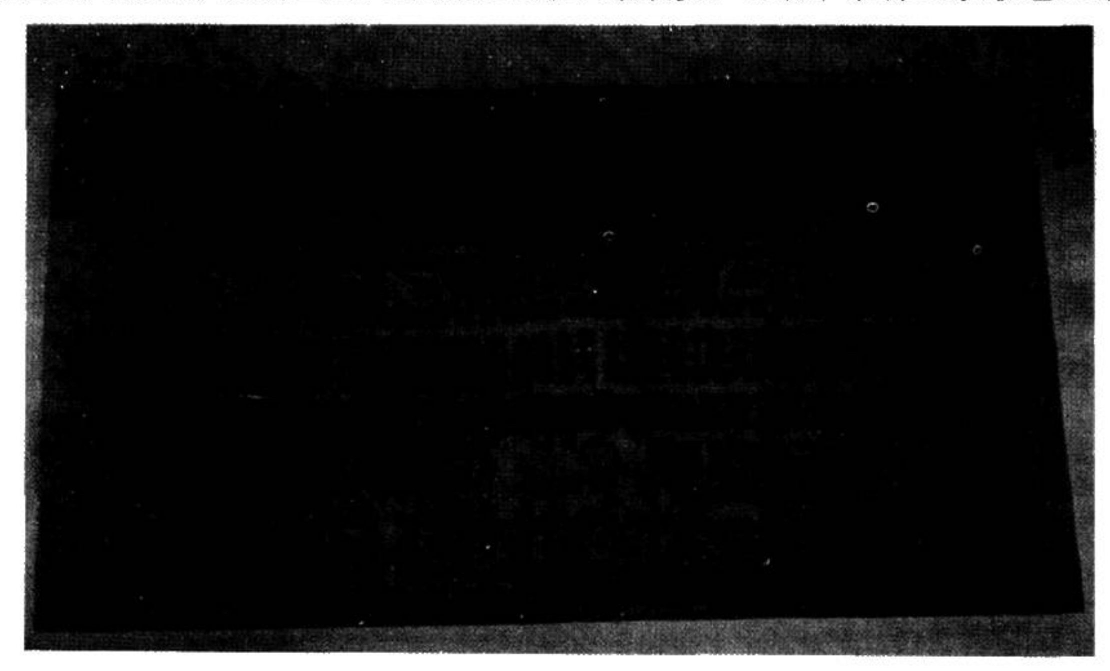
园，许多著名坤角都曾在其中演出，如老生郭少娥、陈善甫、小兰英、翁梅倩，花旦金月梅、粉菊花、冯月娥、林黛玉，青衣王桂芳、柴子云等。该园还常邀外埠著名坤班前来演出，天津的陈家班、宁家班，苏州的王家班都曾献艺多时。陈家班以武戏出众，武生陈长庚演《花蝴蝶》、《八蜡庙》、《四杰村》等剧能"翻杠子"，武二花小黑灯演《收关胜》亦能于三张桌子翻跌落地，于是群仙的坤伶武戏曾风靡一时。

光绪二十六年前后，因甲午战争和戊戌变法的失败，革命呼声日益高涨，既是开放口岸又远离清廷统治中心的上海成为近代资产阶级革命舆论中心，上海的京剧也随着社会的变革和戏曲改良运动的兴起，进入了一个新阶段。光绪二十九年刊登在《黄帝魂》上的《观戏记》及《俄事警闻》上的《告优》等文章，为戏曲改良发出呼吁。光绪三十年，陈去病联合汪笑侬等创办了我国第一本戏曲刊物《二十世纪大舞台》，他们在该刊及其他报刊上提出了改革戏曲主张：一、编演新戏。他们从进化论的思想出发，认为旧戏"煽惑愚民"，"锢蔽智慧、阻碍进化"，"只知己之富贵功名，至于国家之治乱，有用之科学，皆勿知之"。为改变这种状况，提出"欲风气之广开，教育之普及，非改良戏本不可"。主张以新戏反映民族危亡的现实社会问题，宣传民主、爱国思想。甚至要求取材西方资产阶级革命时期"可惊、可愕、可歌、可泣之事"，借以激励国民的民族观念。二、提倡戏曲普及。把戏曲（京剧）视为"普天下之大学堂"，"开人智识的一件最快最要紧的东西"。反对改良新戏采用"语言曲调与今异""使人生厌的昆曲"，提倡采用"人皆能知之，故遂意感人"之西皮二簧和梆子剧种。三、在艺术形式上主张革新，反对保守。提出"采用西法"（如"光学"、"电学"）来改进舞台艺术。认为"戏中有演说，最可长人之见识"，提倡多用科白，少用歌曲。

最早编演新戏，投身京剧改良运动的是汪笑侬。汪笑侬为满族官宦家族的后代，但他无心仕进，带着"慨清政不纲，……每日优孟登场，以陶写胸中郁勃之气"（见周信芳《回忆汪笑侬》），和"借舞台现身说法之地，以达其勖世警人，革命排满之目的"（剑云《负剑腾云庐剧说》），投身艺坛。光绪二十七年他在戊戌变法失败后不久，即将清人《党人碑》传奇改编成京剧，以悼念谭嗣同等六君子。光绪三十年八月汪笑侬在春仙茶园编演《瓜种兰因》，借波兰亡国事针砭时政，唤起爱国意识。后来又编演了《桃花扇》、《缕金箱》、《长乐老》、《哭祖庙》、《骂阎罗》、《骂王朝》、《张松骂曹》等戏。他的戏善于在嬉笑怒骂中，痛斥卖国奸贼，寄托忧国忧民之情，以鲜明的个性特色"变数百年之妆饰，开梨园一代之风气！"（张次



溪《汪笑侬传》)紧接着汪笑侬将京剧改良推向高潮的是潘月樵、夏月珊、夏月润、冯子和及他们的新舞台同人。当汪笑侬编演《瓜种兰因》时,潘月樵、夏氏兄弟也在丹桂编演了新戏《玫瑰花》。他们在台下,也为当时的革命宣传出力,参加了资产阶级革命派的讲习社,"并发动其他同业人入社",还把丹桂茶园作为宣传革命的会场,停戏开会,"牺牲一日之戏金以谋公益,为吾国所罕见"(《警钟日报》1904年6月21日)。光绪三十四年潘月樵、夏氏兄弟等得到商界人士支持,在南市十六铺创办了"新舞台"。新舞台既是京剧改良的演出团体,也是我国第一座近代化剧场。它不仅编演新戏,改变了舞台设备,而且在演出制度、表演形式、演员素质直至剧场风气等各方面都是一场革命。"南市新舞台开而戏剧为之一变,形式改良固其先导,而《新茶花》(见图)、《黑籍冤魂》(见图)等新戏,亦颇有裨社会"(姚公鹤《上海闲话》)。新舞台编演的新戏有要求推翻清王朝统治的《玫瑰花》、《潘烈士投海》,揭露帝国主义侵略的《瓜种兰因》、《越南亡国惨》,歌颂资产阶级革命战士的《秋瑾》、《黄勋



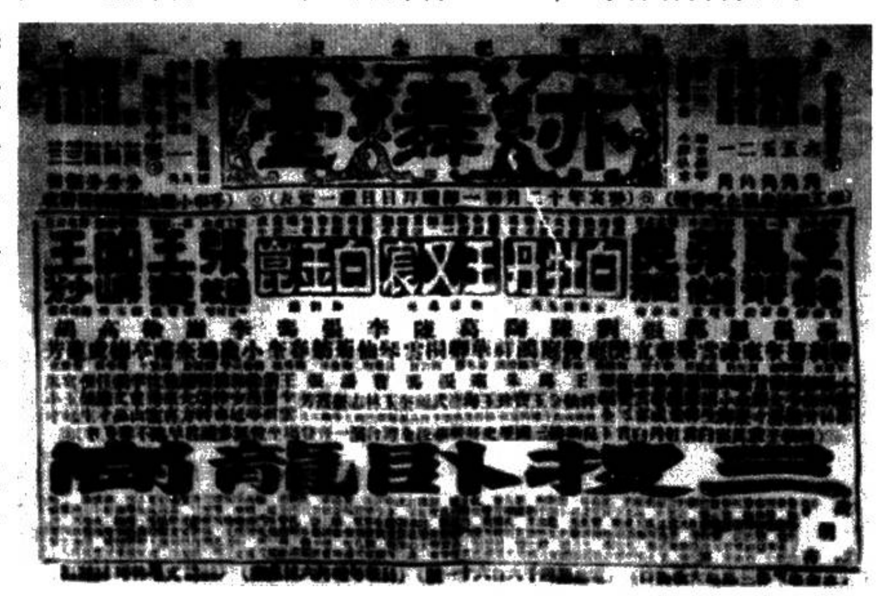
伯》,揭露官场及社会黑暗的《宦海潮》、《黑籍冤魂》、《赌徒造化》,以及表现资产阶级民主思想的《拿破仑》等。民国前后上海出现一批受新舞台影响的新式剧场,排演了大量时装新戏。据宣统二年(1910)出版的《海上梨园新历史》所录,辛亥革命前上海京剧界编演的时事新戏就已有八十出之多。柳亚子在《二十世纪大舞台》发刊词中赞上海的戏曲改良运动:"南部乐都,独于黑暗世界,灼然放一线之光明。翠月明珰,唤醒钧天之梦;清歌妙舞,招还祖国之魂。美洲三色之旗,其飘飘出现于梨园革命军乎!"由于上海京剧界为革命做出的突出贡献(辛亥革命中潘月樵、夏氏兄弟还率领伶界商团攻打江南制造局,参加了光复上海的战斗),孙中山在民国二年(1913)上海伶界联合会成立时特赠"现身说法"匾额一幅。

这一时间的时装京剧在表演形式上对早期话剧(即文明戏)的借鉴和模仿较多,其表现主要是:说白多唱工少,如在《瓜种兰因》、《潘烈士投海》、《黑籍冤魂》等戏中,汪笑侬的

临机演说、潘月樵的慷慨议论、夏月珊的畅达讽喻成为他们表演的一大特色，“言论老生”一时成为京剧舞台上的新行当；说白不以中州韵为规范，京白、苏白一时盛行，有时还用方言；锣鼓使用减少；表演较自由，不被程式束缚，演员们穿了时装，当然不必再用拂袖甩须等表情动作。加上舞台运用了先进的灯光、布景，“那戏的性质，不知不觉的趋于写实一途了”（转引自洪深《中国新文学大系戏剧集导言》）。经历了十多年的京剧改良运动随着辛亥革命的失败而趋向衰落，舞台上表现救亡图存、针砭时弊的剧目逐渐减少，代之而起的是“家庭伦理戏”、“社会言情戏”，以及大量以机关布景为号召的连台本戏。


共舞台

新舞台的创建使上海的演出场所开始了由茶园向近代化剧场的过渡，随后大舞台（1910 年）、新剧场（1910 年）、歌舞台（1911 年）、群舞台（1911 年）、丹桂第一台（1911 年）、新新舞台（1912 年）、醒舞台（1913 年）、竞舞台（1913 年）、共舞台（1915 年）、天蟾舞台（1916 年）、亦舞台（1917 年）等纷纷开办，到 1917 年贵仙茶园闭歇，上海的旧式茶园全部被新式剧场所取代。新式剧场兴起后上海京剧演出的竞争更加激烈，各剧种实行班底制经营方式，即剧场常年聘置固定的基本演员及乐师、舞台工作人员、管理人员，班底分工明确，平时即可维持演出。为了在演出市场上具有更强的竞争力，剧场老板经常邀请“角儿”参加定期演出，由班底配合，班底制使各剧场既有一个相对稳定的演出队伍和演出特色，又能视各角儿的行情而有所选择，使自己的经营保持随机应变的活力。


亦舞台

北京的京剧名角不断南来献艺，丰富了上海京剧剧目和表演风格。同治中，周春奎来上海，其擅演的《牧羊卷》、《四郎探母》、《桑园会》、《五雷阵》等剧风行一时；光绪初年，汪桂芬的《取成都》、《文昭关》、《鱼藏剑》等汪派戏享名沪上；光绪中期，孙菊仙在上海演出的时间较长，他的《逍遥津》、《骂杨广》、《御碑亭》等亦为戏园普遍习演。

二十世纪一、二十年代京剧名角应聘来上海演出更为频繁，报纸上广告连篇累牍，"礼聘名震寰球，南北第一……"成为广告的公式用语，一些好角就是在上海的激烈竞争中崭露头角而名满全国。

民国初年，来沪演出获成功的有谭鑫培、梅兰芳、杨小楼、刘鸿声等。谭鑫培一生来沪六次，最后两次最为成功。民国元年受新新舞台的邀请，与花脸金秀山、金少山父子，青衣孙怡云、小生德珺如、小丑慈瑞全、老旦文蓉寿等偕来，前后四十几天，演出了《空城计》、《连营寨》、《琼林宴》、《洪羊洞》、《托兆碰碑》、《乌盆计》等近三十出戏。民国四年谭鑫培第六次来沪，演出于九亩地新舞台，前后共唱了十天，唱工戏居多。谭最后两次来沪，艺术上正处于高峰时期，他的演出轰动上海滩。杨小楼首次来上海是民国元年上半年，演于大舞台，登台四十天，戏目无一天重复。打泡头一天的《青石山》盖叫天曾与他同台，盖氏对他的踢九尾狐的"抢背"，及《水帘洞》闹海一场的翻筋斗，十分佩服。民国三年后杨又数次来沪。民国初，刘鸿声在上海颇受欢迎，民国元年他应聘和吴彩霞等在丹桂第一台合作演出，其拿手剧目"三斩一碰"中的《斩黄袍》"孤王酒醉桃花宫"的唱腔成为家喻户晓的时兴之曲。民国二年梅兰芳首次来沪演于丹桂第一台，当时王凤卿挂头牌，他挂二牌，在王凤卿的提携下。他以《穆柯寨》主演大轴戏，受到观众赞赏。次年秋，梅兰芳再次应丹桂第一台之邀来上海演出，上座经久不衰，盛况空前，直到年底方回京。两次来上海，促成梅兰芳新剧目的排演和艺术上的革新。从民国元年到民国二年的短短一年间，上海几乎罗致了京津最主要的名角，除以上几位外，还有李吉瑞、尚和玉、俞振廷、王又宸等。这种情形成为以后几十年里上海剧坛的一大特色。



民国元年，新剧演员欧阳予倩开始学演京剧，民国五年正式成为京剧演员（见图），加入丹桂第一台和周信芳、冯子和、吴彩霞等合作演出，至民国十六年止他投身京剧事业十五年。除演传统戏外，主要以编演红楼戏著名。对传统戏的剧目、表演和装饰都作了大胆的革新，引进了民族音乐和舞蹈。他编演的新戏大多具有鲜明的反封建色彩，在语言结构等方面也有改革创造，他的舞台实践在当时上海剧坛独树一帜。"五四"运动爆发前夕，受新文化运动的影响，开展了一场关于戏曲问题的大论战。作为这场论战的参予者，民国七年欧阳予倩在上海《讼报》发表《予之戏剧改良观》，他认

为："中国旧戏，非不可存，惟恶习惯太多，非汰洗净尽不可。"主张"(一)须组织关于戏剧之文学，(二)须养成演剧之人才。"

二十世纪二十年代初，上海的京剧舞台又进入了连台本戏的时代。民国十年上半年，上海连台本戏有大舞台排演的《宏碧缘》和新舞台的《济公活佛》等。六月底常春恒、刘筱衡首先在天蟾舞台推出了连台本戏《狸猫换太子》，此剧一出，沪人激赏，原来亏损多时的天蟾，一下子盈利颇丰。共舞台、大舞台、丹桂第一台亦不甘落后，纷纷仿效，民国十一年底上海出现了四台《狸猫换太子》同时上演的情况。以后天韵楼、大世界乾坤大剧场也相继上演此剧。众多《狸猫换太子》中以天蟾舞台、大舞台、丹桂第一台三家所演的时间最长，影响最大。此后上海的京剧连台本戏演出进入了鼎盛时期，有影响的剧目还有：《诸葛亮招亲》、《开天辟地》、《梁武帝》、《汉刘邦统一灭秦楚》、《汉光武复国走南阳》、《飞龙传》、《岳飞》、《枪毙阎瑞生》、《石头人招亲》、《怪侠欧阳德》、《封神榜》，《满清三百年》、《西游记》、《火烧红莲寺》等。

从民国初至三十年代中，随着戏曲演出市场的不断扩大，大新舞台(后改上海舞台、天蟾舞台)、黄金大戏院、齐天舞台(后改共舞台)、三星舞台(后改更新舞台)相继开张。另外，新兴的游乐场如大世界、花花世界、四大公司的屋顶花园也都附设了许多京剧演出场子。这一时期京剧在上海的演出场所之多，从业人员之众及普及程度之广均创造了历史最高记录，京剧南派已走向全面成熟，周信芳、林树森、常春恒、李桂春、赵如泉、盖叫天、杨瑞亭、赵君玉、刘筱衡、小杨月楼等一大批在艺术上各有特点的代表性演员活跃在上海京剧舞台。周信芳十二岁首次在上海登台。先后演出于玉仙、迎贵仙、新新舞台、凤舞台、丹桂第一台。他艺术上深受王鸿寿、汪笑侬、潘月樵等影响，亦受到孙菊仙、谭鑫培等的熏陶，表演上形成了自己的特色。民国十六年他在北京演出了几年后回上海，重进丹桂第一台，排演了《汉刘邦》、《飞龙传》。随后进上海舞台、天蟾舞台。这段时间他既加工演出了大量有特色的老戏，如《扫松下书》、《徐策跑城》、《萧何月下追韩信》等，又新排了许多本戏，如《六国封相》、《卧薪尝胆》、《陈胜吴广》、《博浪锥》、《封神榜》，其艺术修养和技艺也日趋成熟，形成了别具一格的麒派艺术。盖叫天(见图)继承了京剧南派武生创始人李春来的艺术风格，又广泛吸收京、昆及地方戏中各派武生和其他行当的表演艺术，创造了自己独特的盖派艺术。民国三年至民国二十三年，他先后在天蟾、共舞台、大舞台演出了《年羹尧》、《劈山救母》、《十美图》、《七擒孟获》、《楚汉相争》、《西游记》、《武松》等戏。



民国二十一年"一·二八"事变后，周信芳在上海组织移风社，其目的就是要把妥协投降的风气转移过来，唤起抗日救

亡的民族意识。移风社成立后，周信芳编（见图）演了《满清三百年》、《明末遗恨》，以警民心。1937年，“八·一三”事件后，上海的京剧也随之进入了一个曲折艰难的发展历程。7月28日上海成立了文化界救亡协会，9月上海伶界联合会国难后援会为筹募救国公债及救护伤兵、救济难民、慰劳将士进行了大规模京剧会串播音，梅兰芳、周信芳、林树森、小达子、高百岁、芙蓉草等参加，连续播音三天，募得一万三千余元法币。10月上海戏剧界救亡协会成立，周信芳和欧阳予倩负责歌剧部。11月各抗日救亡团体大多撤离上海，留沪的歌剧部成员继续演出并开展抗日宣传，欧阳予倩还成立了中华剧社。11月4日移风社在卡尔登戏院上演了《明末遗恨》，上海华界沦陷后又推出了《徽钦二帝》。此后移风社在孤岛坚持演出四年，编演了《香妃》、《亡蜀恨》等强调民族意识，宣传爱国思想的剧目。其它剧目还有《董小宛》、《逍遥津》、《盗宗卷》、《温如玉》、《冷于冰》、《方孝孺》、《天雨花》、《文素臣》等。此时，中华剧社以“改良平剧运动”为口号，演出了《梁红玉》、《渔夫恨》、《桃花扇》等剧，排演中欧阳予倩还为京剧首创了导演制度。民国三十二年12月，在中共地下党领导下，吕君樵、李瑞来等组织了“艺友座谈会”，继续中华剧社和移风社的抗日宣传，直到胜利。抗战期间除周信芳外，盖叫天、林树森等亦长期在上海演出。连台本戏在上海仍很盛行。



1945年8月抗日战争胜利，上海京剧艺人纷纷上台以示庆祝。9月，上海艺友实验团参照于伶的《大明英烈传》创排了新戏《光复河山》；10月，蓄须明志的梅兰芳重返舞台，在兰心大戏院演出了《贞娥刺虎》；11月又与俞振飞及“传”字辈昆剧演员演出了《刺虎》、《断桥》、《游园惊梦》、《思凡》、《奇双会》等五个优秀剧目，轰动沪上。民国三十五年梅兰芳剧团恢复，连续在上海的“南京”、“皇后”、“中国”等剧场演出，杨宝森、萧长华、姜妙香、俞振飞、芙蓉草等先后为梅剧团的主要演员。民国三十五年5、6月间，程砚秋来上海演义务戏，期间曾由梅兰芳、程砚秋、马连良及名票杨畹农、赵荣琛、赵培鑫联袂演出《四五花洞》、《红鬃烈马》。此时，周信芳仍为黄金大戏院台柱，他恢复上演《明末遗恨》、《徽钦二帝》等剧与市民共庆胜利。黄桂秋常在皇后大戏院演出，代表作有《春秋配》、《别宫祭江》和《雁门关》。活跃在沪上京剧舞台的其他演员还有：谭富英、叶盛兰、高盛麟、赵如泉、言慧珠、袁世海、唐韵笙、张君秋、陈鹤峰等。

民国三十五年初，上海社会局和警察局强令戏曲演员与舞女、妓女一起登记，激起广大戏曲演职人员的义愤，田汉、于伶组织了上海市剧艺界拒绝艺员登记。京剧艺人还对当局增收娱乐税进行辞班、罢演。是年10月周恩来指示中共地下党，进一步重视对戏曲界的工作，团结和帮助广大艺人，田汉、洪深遂发起成立了“京剧改革座谈会”，梅兰芳、程砚秋、欧阳予倩、周信芳等均为主要成员。民国三十七年上海京剧界进步人士积极参加“反饥饿、

反内战，反迫害”活动，为赈济灾区同胞举行了一系列救灾义演。1949年初，中共上海地下党文委在京剧界组建了五个宣传队，以迎接上海解放。同时通过公开的“剧影协会”，熊佛西与梅兰芳、周信芳取得联系，动员他们留在上海。

民国二十八年上海成立了一个新型的京剧教育机构——上海戏剧学校。在此之前旧式科班是培养京剧演员的主要形式。早在二十世纪初，上海就已有了丹桂茶园的夏家科班，天仙茶园的小金台班、芳字科班及一些髦儿戏班。以后上海又有过孙家科班（又称福字科班）、厉家班、喜临堂班等科班。上海戏剧学校是一所培养京剧演员的专科学校，它以“摒弃旧式科班弊俗，吸收科班长处，遵循新型学校制度开课”为宗旨，教学内容包括京剧专业课和文化课两部分，学生由校方公开向社会招收，经考试录取。该校虽然只办了五年，培养了一届学生，但却造就了一批京剧艺术的优秀人材。“正”字辈的许多演员后来成为活跃在上海京剧舞台上的生力军。

上海京剧票房的兴起，也为京剧舞台增添了活力。上海最早的京剧票房是清光绪三十年成立的“盛世元音”。早期较著名的票房还有“雅歌集”、“铁路同人会”、“久记社”、“市隐轩”等。二十世纪二、三十年代随着京剧的发展。京剧业余活动也异常活跃，有近一百家京剧票房诞生，许多闻名全国的票友如俞振飞、黄桂秋、孙钧卿、赵培鑫、苏少卿、程君谋、杨畹农等在此时活跃于剧坛。“雅歌集”、“铁路同人会”等重要票房的活动一直延续到1949年。

1949年5月上海解放。7月，由李瑞来编导、王少楼主演的历史剧《人民英雄传》在共舞台公演，这是上海解放后上演的第一个新编剧目。此时，各京剧团还演出了《三打祝家庄》、《水泊梁山》一类剧目。1950年9月，上海市人民政府文化局设立戏曲改进处。不久，又成立华东文化部戏曲研究院，专事戏曲改革。周信芳兼任处长及院长。为配合戏改，市文化局连续举办了三届戏曲研究班，李玉茹、言慧珠等著名演员和部分京剧编导、音乐工作者参加学习。1951年7月人民大舞台举办前辈艺人抗美援朝捐献义演，剧目有郭蝶仙、赵如泉的《坐楼杀惜》，筱兰英、许紫云、何润初的《朱砂痣》，梅兰芳、周信芳、盖叫天、张少甫、姜妙香的《龙凤呈祥》，演出三天，售票得款一亿八千余元（旧币）。

五十年代初，政府对原有剧团及其体制进行了有计划的改造。市文化局出资购买大舞台班底，并邀请王熙春、李仲林、纪玉良、赵晓岚、王正屏等主要演员，建立了国营上海市人民京剧团。周信芳与该团合演《闯王进京》，接着又排《黑旋风李逵》、《李逵与燕青》、《吴用智赚华州》等水浒戏及全本《梁山伯与祝英台》。

1955年3月，华东京剧实验剧团和上海人民京剧团合并为上海京剧院，周信芳（下页图左）任院长。主要演员有李玉茹、王金璐、陈大濩、陈正薇、金素雯、沈金波、张美娟、刘斌昆、汪志奎、纪玉良、王熙春、李仲林、赵晓岚、王正屏、袁灵云、李桐森等。盖叫天（下页图右）兼任顾问。不久，又有童芷苓加盟，俞振飞（下页图中）、言慧珠也曾一度参加该院。乐

队方面有鼓师王燮元、张鑫海、张森林、琴师查长生、沈雁西、马锦良、黎秋觉、郝德泉等，编剧有郑剑西、陈西汀、吕仲、苏雪安、刘梦德、许铁生，导演有吕君樵、洪漠、刘静沅，舞美设计有幸熙、周楚江，音乐设计有倪秋萍等。京剧院下设三个团。



1958 年，各民营剧团划归各区文化科(局)领导。由原共舞台京剧团组建的新华京剧团，由原天蟾舞台班底组建的新民京剧团及由原民艺京剧团组建的黄浦京剧团，分别改属南市、黄浦区领导。主要演员有黄桂秋、迟世恭、小王桂卿、小高雪樵、小毛剑秋、艾世菊、陆正红、王少楼、李瑞来、新桂秋、施正泉、孙鹏志、张君屏等。1962 年，新民京剧团并入上海京剧院，新华、黄浦京剧团在“文化大革命”期间先后解散，部分演员加入上海京剧院。

五、六十年代，上海京剧剧目的改编与创作也取得一定成绩。上海京剧院整理演出的传统剧目有“麒派”代表作《四进士》、《徐策跑城》、《乌龙院》、《追韩信》、《打渔杀家》，童芷苓主演的《金玉奴》、《红娘》，李玉茹主演的《拾玉镯》、《贵妃醉酒》、《红梅阁》等。此外，还排演了不少新编和改编的历史剧，如上海京剧院的《澶渊之盟》、《淝水之战》、《海瑞上疏》、《唐赛儿》、《武则天》、《义责王魁》、《梅妃》、《尤三姐》、《大闹宁国府》，新民京剧团的《杨家将》、《三打白骨精》、《三盗芭蕉扇》，新华京剧团的《郑成功》等。连台本戏是京剧海派的一大特色，上海京剧院的《七侠五义》、《杨家寨》，新华京剧团的《封神榜》、《水泊梁山》、《九件衣》等都深受观众欢迎。尤其是三本《七侠五义》，久演不衰，上座极好。

中华人民共和国成立后，改编创作演出的京剧剧目屡屡获奖，1951 年上海市春节戏曲竞赛中，共舞台京剧团的十五本《水泊梁山》获荣誉奖，《花木兰》获一等奖。1952 年周信芳与盖叫天在第一届全国戏曲观摩演出大会上获荣誉奖状。1954 年华东区戏曲观摩演出大会，《黑旋风李逵》获一等奖。1959 年上海市戏剧会演，《义责王魁》、《海瑞》获演出剧目奖。《海瑞上疏》是上海京剧院向国庆十周年的献礼剧目，于 1959 年 10 月公演。该剧系根据海瑞给明朝嘉靖皇帝朱厚熜上《治安疏》的故事铺衍而成，赞扬了海瑞刚直不阿，敢于直言的品质。由上海京剧院集体编剧，许思言执笔，周信芳饰海瑞。1966 年“文化大革命”期间，此剧被强加上“唆使牛鬼蛇神向党作‘合法斗争’”、“为《海瑞罢官》打先锋、为资本主义复辟打先锋”等罪名，遭到批判。周信芳、陶雄、许思言等都因此剧惨遭迫害，被打成反革

命，关押或隔离审查。

与此同时，上海的各京剧团创作演出了一批京剧现代戏。如民艺京剧团演出的京剧《白毛女》，上海京剧院的《红色风暴》、《智取威虎山》(原名《林海雪原》)、《赵一曼》、《海港》(原名《海港的早晨》)、《南海长城》(后改名为《磐石湾》)，新华京剧团的《龙江颂》及上海戏曲学校与京剧院联合演出的《战海浪》、《柜台》、《送肥记》、《审椅子》等。其中，《智取威虎山》、《龙江颂》、《南海长城》分别参加全国京剧现代戏观摩演出及华东京剧现代戏会演，从剧本、音乐、表导演、舞台美术，到人物服装造型都按一定模式加工提高，并拍成电影。

"文化大革命"时期，上海的京剧院团均被撤消，正常演出停止，组成《智取威虎山》、《海港》、《龙江颂》三个剧组，直属文化部领导。除少数演员外，大多被迫改行或下放劳动。著名演员、编导几乎都遭迫害。1976 年 2 月上海市文化局奉令建集训队，集中一批京昆老艺人和中青年演员，将一批传统京昆剧目拍成影片。其中京剧有《火凤凰》、《雅观楼》、《白蟒台》、《卧龙吊孝》、《十八扯》。

"文化大革命"后，陆续恢复演出传统剧目，如《逼上梁山》、《杨门女将》、《宏碧缘》等。以后又创作演出现代戏《铁流东进》、《刑场上的婚礼》及新编历史剧《大风歌》、《甲午海战》等。1979 年，上海京剧院恢复。同年举办"麒派艺术展览演出"和"盖派艺术展览演出"。进入八十年代，京剧的演出剧目更趋开放。1980 年 5 月，张君秋在劳动剧场举行展览演出，剧目有《龙凤呈祥》、《春秋配》，除张君秋外，俞振飞、童芷苓、李蔷华、张文娟、张学津等参加了演出。

在培养接班人方面，五十年代上海市戏曲学校开设了京剧演员班、音乐班，培养新一代京剧艺术工作者。1961 年 8 月，在该校第一届毕业生基础上组成"上海市戏曲学校青年京昆实验剧团"，其中京剧演员有杨春霞、李炳淑、孙花满、齐淑芳、李永德、周云敏、朱文虎、陆柏平、金锡华等。该团在中国大戏院举行汇报展览演出《杨门女将》、《白蛇传》等剧，满台新秀，令人耳目一新。同年 12 月，又以上海青年京剧团名义赴香港演出，受到中外人士热情赞扬。

为表彰老一辈艺术家们对京剧艺术所做的贡献，文化部、中国文联、中国剧协于 1955 年 4 月举办"梅兰芳、周信芳舞台生活五十周年纪念会"，周信芳率上海京剧院部分演员赴京参加纪念演出，剧目有《文天祥》、《乌龙院》，并与梅兰芳合演《二堂放子》。嗣后，市文化局、文联又在上海人民大舞台联合举办"周信芳舞台生活五十周年纪念演出"。翌年 11 月，文化部、中国剧协在上海联合举办"盖叫天舞台生活六十周年"纪念活动。期间盖叫天演出了《快活林》、《鸳鸯楼》、《恶虎村》等盖派名剧，并放映电影《盖叫天的舞台艺术》。1957 年 6 月在上海文化俱乐部举行京剧老艺人汪笑侬诞生一百周年纪念大会，周信芳、张庚、伍月华及汪笑侬生前好友四百人到会，筱月红在会上演出京剧《马前泼水》。六十年代初为纪念周信芳演剧生活六十周年演出活动，周信芳，李玉茹分别演出了《乌龙院》、《三击掌》等戏。

五、六十年代，上海还摄制了一批京剧舞台艺术片，如周信芳主演的《宋士杰》、《下书·杀惜》、《徐策跑城》，童芷苓主演的《尤三姐》等。

1949年以后，外地京剧团体来沪献技从未间断过，既满足了上海京剧观众的需要，也促进了艺术交流。1951年，尚剧旅行团在上海天蟾舞台演出《汉明妃》、《珊瑚》等剧，主要演员尚小云、尚长春、尚长麟。同年荀慧生京剧团、程砚秋京剧团也分别在天蟾舞台及人民大舞台演出。不久梅兰芳剧团来沪在人民大舞台演出。1956年至1957年，天津京剧团杨宝森、厉慧良等在人民大舞台演出；北京京剧团马连良、谭富英、张君秋、裘盛戎、李多奎等在天蟾舞台演出，其中有三天在文化广场演出，每场观众达一万四千人；青岛市京剧院在大众剧场演出期间，举行言菊朋七十诞辰纪念，言少朋、言慧珠、张少楼、李家载等为上海文艺界演出言派名剧。此外，云南省京剧团关肃霜、山东省京剧团方荣翔、武汉京剧团高盛麟、高百岁、关正明等也皆来上海演出过。六十年代中国京剧院一团在人民大舞台演出现代戏《红灯记》，主要演员有钱浩梁、高玉倩、刘长瑜、袁世海；北京京剧团在人民大舞台演出现代戏《沙家浜》，主要演员赵燕侠、刘秀荣、谭元寿、马长礼、王梦云；山东省京剧团在儿童艺术剧场演出现代戏《奇袭白虎团》，主要演员宋玉庆、方荣翔。

上海京剧界多次出访，与各国进行文化艺术交流。"文化大革命"前，上海京剧院的足迹就曾到达东南亚、苏联、欧洲各国，"文化大革命"后，上海京剧院先后赴日本、德国、比利时、卢森堡、英国、荷兰等国家访问演出，1981年8月上海京剧院到美国纽约参加纪念周信芳演出活动，在林肯纪念中心演出十五场。所到之处，均受到欢迎，很多外国朋友对京剧这一具有特殊魅力的中国传统戏曲艺术有所钟爱。

上海的业余京剧票房在1949年后逐渐消失，代之而起的是市、区各文化宫(馆)、工人俱乐部组织的业余京剧团，一些机关、企事业单位、大中学校也组织了业余京剧团。"文化大革命"期间，业余京剧团体停止活动，全民学唱"样板戏"。"文化大革命"后，业余京剧活动迅速恢复发展，形成"专业演出少，业余活动天天有"的局面，填补剧场观赏的不足。八十年代初全市京剧业余团体多达一百五十余家。其中一部分仍是文化宫(馆)、俱乐部、机关、学校组办的，另一部分则是京剧爱好者自发组织的。其中规模最大、活动最正规的是"黄浦京昆之友社"，该社有一百余人，俞振飞为名誉社长，经常举办京昆知识讲座，星期京剧演唱会、京昆沙龙等活动。1979年以后上海还先后成立了麒派、盖派、梅派、程派、荀派研究小组，进行理论研讨，记谱著书。《梅兰芳唱腔集》、《程砚秋唱腔集》、《周信芳演出剧本唱腔集》、《余派老生唱腔集》、《小生旧闻录》、《京剧音韵概说》都出自上海业余研究人员之手。此外，组织业余京剧团坚持业余排戏演出；大江京剧研究社除了组织清唱或演出外，还协助《上海戏剧》杂志编辑有关京剧的版面。业余京剧活动呈现蓬勃景象。

越剧　从浙江传入上海的地方剧种。曾称小歌班、的笃班、绍兴戏剧、绍兴文戏、绍剧，民国十四年(1925)9月17日上海"小世界"游乐场的广告中始用"越剧"名称。

越剧发源于浙江嵊县，前身是说唱形式的“落地唱书”，主要曲调是当地流行的〔四工合调〕，以及吸收曲艺湖州“三跳”中的神曲后形成的〔吟哦调〕。清光绪三十二年(1906)春开始演变为在农村草台、庙台演出的戏曲形式，称小歌班，然后向邻近的诸暨、绍兴、东阳一带流布。宣统二年(1910)进入杭州，民国六年5月13日初次流入上海，演出于十六铺，因粗糙简陋，观众寥寥，戏班难以维持，不久返回浙江，以后又陆续有艺人来沪。民国七年，几个戏班联合，集中了小歌班所有的著名艺人四十余名再次来上海，相继推出《碧玉簪》、《琵琶记》、《梁祝哀史》、《孟丽君》等一批新剧目。表演身段、音乐伴奏也从绍兴大班、京剧中吸收了营养而有所改进。演出受到观众欢迎，从此逐步打开局面。由于越剧早期音乐伴奏中没有丝弦乐器，仅用竹板、笃鼓敲出“的的笃笃”之声，所以习惯上称之为“的笃班”。

为了适应上海的环境和观众的需要，艺人们开始对音乐进行改革。卫梅朵、张云标、马潮水与从嵊县“戏客班”请来的琴师周孝堂、周小灿、周林芳合作，先改掉没有伴奏的人声帮腔与接调，配上丝弦乐器，形成过门；接着又试验用丝弦托腔，并从京剧中吸收了〔哭皇天〕、〔小开门〕等曲牌。民国九年组成第一个专职乐队，由三人分兼各种乐器。民国十年9月16日起，第一戏园的费彩棠一班艺人开始在广告中使用“绍兴文戏”名称，自民国十一年8月23日起，在“大世界”游乐场演出的王永春、白玉梅、马潮水一班艺人也改用“绍兴文戏”。以后即为绍兴文戏时期。

绍兴文戏时期，艺术上不断有所丰富和提高。音乐方面，唱腔以丝弦〔正调〕(1—5定弦)为主腔，吸收绍兴大班的〔导板〕、〔哭调〕、〔流水〕、〔二凡〕等曲调，经过消化，创造了一凡、二凡、三凡即后来的〔慢板〕、〔中板〕、〔快板〕，初步形成板腔体的音乐格局，节奏和行腔开始走向规范化。伴奏主乐器起初是板胡，为了与唱腔音色接近，后来改为平胡，形成唱时轻托、过门重拉的连续不断的伴奏方式；遇大段抒情性唱词时，除鼓与板之外，其他乐器一律停奏，形成颇有特色的“清笃腔”(俗称“清板”)。剧目方面，以古装大戏取代生活小戏，并受京剧影响大量排演连台本戏。其来源主要有三：一是根据宝卷、弹词小说改编；二是从其他剧种移植；三是将原来的单出戏添头续尾扩展。常演剧目有《孟丽君》、《珍珠塔》、《百花台》、《十美图》、《天雨花》、《三官堂》、《倭袍》、《昭君和番》、《汉光武》等，其中最长的《汉光武》可连演四十八个晚上。有些剧目经过不断加工成为“骨子老戏”，常演不衰。表演和演出形式方面，进一步向京剧和绍兴大班学习，除通过观摩京剧名家演出来学习身段、台步、眼神外，还请来京剧武戏师傅教基本功和刀枪把子，并置办行头(戏装)衣箱和道具，逐渐建立起比较完整的演出程序，形成程式化的表演风格。演出场所也逐渐增多，由民国十二年时的大世界、新世界、蓬莱戏院、老北门第一戏园四处，发展到天宝楼、大华楼、大同楼、高兴楼、天海楼、长春楼、永乐楼、叙乐楼、荣华楼、先施乐园、永安天韵楼、小世界、神仙世界等。二十世纪二十年代末到三十年代中期，男班绍兴文戏处于鼎盛时期，一些嵊县籍工人较多的工厂还建立起业余剧团演唱绍兴文戏。但随着女班的兴起，男班则因后继无人且

艺术上停顿，一些艺人又受糜烂社会风气的腐蚀而堕落，到1937年抗日战争爆发后就趋向衰落，四十年代初已在上海销声匿迹，艺人都转入女班做教戏、排戏师傅。绍兴文戏时期的著名演员有：小生张云标、王永春，小旦卫梅朵、白玉梅，老生马潮水、童正初，小丑马阿顺等。

越剧女班的出现，始于民国十二年。在上海经商的嵊县人王金水，受京剧髦儿戏以及当时流行的女子申曲、女子苏滩、女子宣卷、女子说书的启发，出资委托男班艺人金荣水回乡招收女孩子学戏。该年农历五月二十七日，金荣水在嵊县施家岙办起第一个女子科班，共二十余人，年龄在九岁到十二三岁之间，其中有小旦施银花、赵瑞花，小生屠杏花，老生王香珠等。民国十三年(1924)1月14日，王金水把班子叫到上海，演于升平歌舞台，称"髦儿小歌班"，剧目有《双珠凤》、《四香缘》、《赵五娘》等。因演员年纪太小，缺乏艺术功底，只演了四天便难以维持。转到南市一带小茶楼演了两三个月后，这个女班回到浙江，到处飘泊，五年后解散。

在男班和女班交替时期，还出现过男女混演的局面。这有两种情况：一是第一个女班解散后，部分女演员加入男班同台演出，如屠杏花等就于民国十九年加入正在上海神仙世界演出的竹芳森班；二是男班艺人的家属参加演出，代表人物是男班名旦白玉梅的女儿小白玉梅(原名朱巧凤)，她自幼随父在上海戏班里生活，在唱腔、表演、刀枪把子等方面都打下扎实基础，民国二十二年十三岁时，正式在虹口天海楼茶馆登台，与名老生童正初搭档，第二年就挂了头牌。

女班的勃兴是在三十年代。民国十八年嵊县办起第二个女班，到三十年代初，女班如雨后春笋般出现，贫苦农民的女孩子为生活所迫，纷纷学戏。民国二十年12月，王杏花所在的越新舞台科班到上海，演于十六铺的茶楼及永乐楼、叙乐楼；民国二十二年底徐玉兰所在的新登(今富阳)县东安剧社科班也到上海，给叙乐楼做班底，并一度与男班同台；民国二十五年9月，袁雪芬、傅全香所在的四季春科班到上海，聘请王杏花为客师，演于老闸大戏院。其时女班在上海还未站住脚，戏班带有流动性质，往往演出几个月便回到浙江，演出地点多为茶楼、旅社和小型剧场，剧种名称为"女子绍兴文戏"。

抗日战争爆发后，上海租界沦为"孤岛"，大批江浙籍人为避战乱移居租界，在浙江流动的戏班也纷纷到上海寻找出路。最先来沪的女班是姚水娟、李艳芳、商芳臣以及范瑞娟所在的越升舞台，民国二十七年1月30日抵沪，翌日即农历除夕演于泥城桥附近的通商旅社。继之来沪的有四季春班，2月15日演于福州路小剧场；筱丹桂所在的高升舞台，3月1日演于浙东大戏院等。到民国二十七年底，共有九个女班来沪，民国三十年有三十四班同时在沪演出。越剧绝大多数名演员云集上海，使上海成为越剧的中心。一批专门介绍越

剧的报刊、出版物也应运而生，其中有《梨园世界》中每周一版的《越光》(1938 年 7 月至 1939 年 6 月，共出四十五期)，《越讴》月刊(1939 年 7 月至 12 月，共出四期)，《力报》中每日半版的《每日越剧》(1940 年 10 月 1 日至 1941 年 1 月底)，《绍兴戏报》(1941 年 1 月 6 日至 4 月 6 日)，《戏剧世界》副刊《越剧场》(1939 年)，《越剧月刊》和《越剧画报》(1940 年)，《越剧日报》(1941 年至 1942 年底)。此外，电台播唱越剧(1939 年 7 月起)和唱片公司灌制越剧唱片发行，都扩大了越剧的影响。

为了适应大城市观众的需要，由姚水娟开始，从民国二十七年 8 月起，进行“改良女子文戏”(后称“改良女子越剧”)的尝试。一些名演员聘请文人为自己编写新戏，如姚水娟请了原《大公报》记者樊篱(原名樊迪民)为自己编了《花木兰》、《范蠡与西施》等富有爱国思想的剧目；筱丹桂请闻钟(原名关健)为自己编了《满江红》等剧目；陶贤为袁雪芬、马樟花、傅全香编了《恒娘》(根据《聊斋志异》改编)。剧目题材也有所扩大，除古代爱情婚姻题材外，还有取材于当时社会实事编写和根据现代小说和话剧改编的，其中有相当多的时装戏，如施银花、屠杏花主演的《雷雨》(根据申曲移植)、《黄陆缘》(根据上海社会新闻编写)，王杏花主演的《家》(根据巴金同名小说改编)，以及姚水娟主演的《蒋老五殉情记》、《大家庭》，商芳臣主演的《枪毙阎瑞生》等。在舞台形式方面，一些新编剧目中打出“话剧化”、“电影化”的旗号，试用了灯光、布景、写实手法。音乐方面，由第一个女班借鉴京剧西皮创造的、适合女声的〔四工腔〕($\underset{\cdot}{6}$—3 定弦)日趋成熟，并因人而异呈现出不同风格，取代〔正调〕成为主腔。这时期的著名演员有“越剧四大名旦”施银花、赵瑞花、王杏花、姚水娟(俗称“三花一娟”)以及筱丹桂、支兰芳，小生屠杏花、竺素娥、马樟花、王水花等，老生姚月明、商芳臣、钱妙花等，樊篱、闻钟、陶贤、胡知非被称为“编剧四金刚”。袁雪芬、尹桂芳、范瑞娟、傅全香、徐玉兰、竺水招等青年演员也崭露头角，为观众注目。

民国三十年 12 月太平洋战争爆发后，日军占领上海租界，局势动荡，市面萧条，越剧的改良也遇到了困难，剧种陷入危机。袁雪芬受进步话剧的影响，决意进行改革。民国三十一年 10 月 28 日她在大来剧场扬起“新越剧”的旗帜。民国三十三年，尹桂芳、竺水招在龙门大戏院也进行改革，投入“新越剧”的行列。其后，大批著名演员相继响应。这场越剧改革的主要内容，一是吸收新文艺工作者参加，建立正规的编导制及掌管演出剧目和剧团其他业务的剧务部；二是大量编演新剧目，



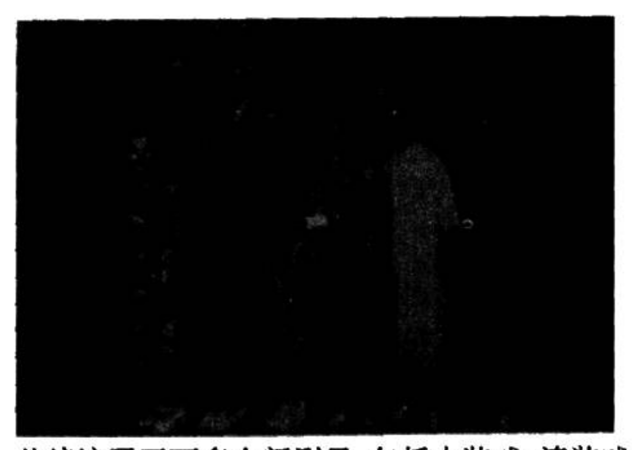


即是老戏也经过改编，并革除幕表制和半幕表制，采用剧本制；三是在表演上把传统戏曲的优秀成果（尤其是昆曲的身段等），与话剧、电影重视刻画人物个性的特长结合，强调人物性格的塑造；四是从剧目内容、人物性格出发，设计服装、布景、道具、灯光，强调艺术的综合性与整体统一性；五是唱腔音乐，创造了委婉缠绵、深沉舒展的〔尺调腔〕（以5—2定弦），及悲切沉郁的〔弦下腔〕（以1—5定弦），大大丰富了越剧唱腔的表现力，板式也从快到慢更为精细，形成完整、成熟的板腔体体系。四十年代中期相继形成了风格不同的艺术流派：在旦行中，有袁雪芬的“袁派”、傅全香的“傅派”；在小生行中有尹桂芳的“尹派”、范瑞娟的“范派”、徐玉兰的“徐派”等。



民国三十五年5月，雪声剧团编演了根据鲁迅小说《祝福》改编的《祥林嫂》，引起上海进步文艺界的重视，郭沫若、许广平、田汉、黄佐临、张骏祥等（见下图）都观看了演出并给予高度评价。从此，越剧改革进入一个新的阶段，与上海的进步文化运动相结合，并得到各界著名人士的帮助、支持。上海各大报刊大量刊载了对越剧的介绍、评论，报导了越剧界的活动，从而既扩大了越剧的社会影响，又促进了越剧自身的提高。民国三十五年9月16日，来沪参加国共和谈的中共代表团团长周恩来亲自观看了雪声剧团的演出，事后指示地下党要关心、帮助越剧演员，引导她们逐步走上革命道路。党的外围组织的吴琛和党员钱英郁、刘厚生、李之华等，先后到玉兰剧团和雪声剧团担任编导，于伶、姜椿芳、廖临、童礼娟等党员以及许广平、雷洁琼为首的民主妇联与越剧界建立了密切联系，几个主要越剧团连续编演了一批有鲜明政治倾向、表达人民心声的剧目，如《珊瑚引》、《万里长城》、





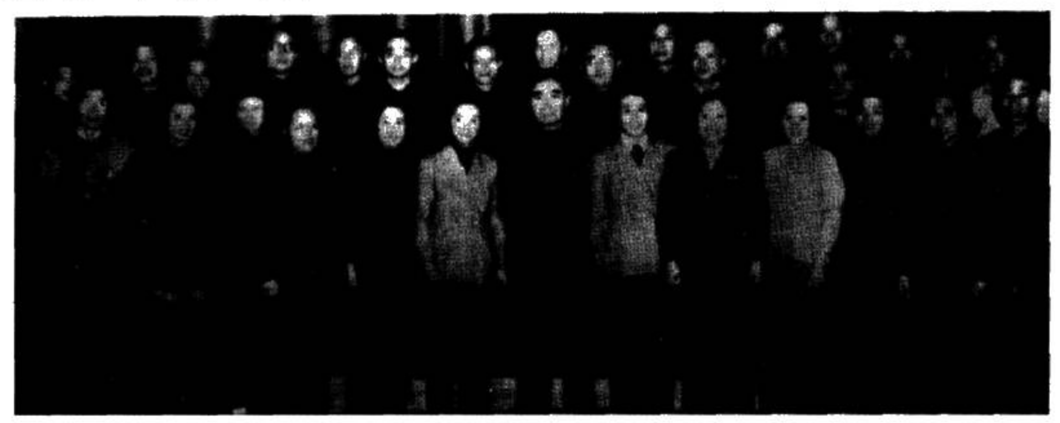
《李师师》、《天涯梦》、《国破山河在》、《荆轲刺秦王》、《红娘子》、《东王杨秀清》、《女伶受辱记》等，受到观众欢迎。越剧界在民国三十六年8月举行的《山河恋》联合义演和10月为筱丹桂申冤的斗争中，团结一致，得到进步力量的支持。（见图）

从民国三十一年10月至1949年5月，是越剧改革的“新越剧”时期。这时期，共编演了三百多个新剧目，包括古装戏、清装戏、时装戏，在融合西方现代艺术与中国传统戏曲规范的基础上，创立了体验与表现结合的优美抒情的剧种风格，形成编、导、演、音、美高度综合的艺术体制。1949年5月上海解放时，越剧团的数量达四十六个，在上海各剧种中居于首位。这时期主要的剧团有以袁雪芬为首的雪声剧团，以范瑞娟和傅全香为首的东山越艺社，以尹桂芳为首的芳华剧团，以徐玉兰和王文娟为首的玉兰剧团，以竺水招为首的云华剧团，以陆锦花为首的少壮剧团等。主要编导人员有韩义、南薇、徐进、吕仲、姚鲁丁、吴琛、陈鹏、黄沙、金风、庄志、邵慕水、成容、刘厚生、红英、钟泯、石景山等，作曲刘如曾，舞美设计苏石风、张坚安、幸熙、仲美。

上海解放后，越剧的发展进入一个新的时期。1949年7月，上海军管会文艺处举办第一届地方戏曲研究班，越剧界主要演员和编导人员全部参加，经过四十七天的学习，受到马列主义和中国共产党的文艺方针的启蒙教育，并对一批早期传统剧目进行了挖掘和整理。1950年4月12日，成立了上海第一个国营剧团——华东越剧实验剧团，由袁雪芬任团长；同年7月，东山越艺社带《梁山伯与祝英台》、《祝福》、《李秀成》三个剧目首次进京演出近两个月。她们在中南海怀仁堂为包括毛泽东在内的党和国家领导人演出了《梁山伯与祝英台》。首都文艺界、学术界的专家老舍、王昆仑、欧阳予倩、王朝闻等，充分肯定了越剧改革取得的成果。五十年代初在土地改革、镇压反革命、抗美援朝等运动中，越剧界表现出巨大的热情，编演了《白毛女》、《控诉张春帆》、《信陵公子》、《柳金妹翻身》、《父子争先》、《杏花村》等剧目，并通过义演捐献了“越剧号”战斗机，玉兰剧团还在1952年集体参军，编为军委政治部文工团越剧队，去朝鲜前线演出。

1952年10月第一届全国戏曲观摩演出大会期间，袁雪芬被授予“荣誉奖”；范瑞娟、傅全香主演的《梁山伯与祝英台》荣获剧本奖、演出一等奖，范、傅获演员一等奖，音乐指挥刘如曾和该剧舞美设计者均获奖状。1953年，袁雪芬、范瑞娟主演的《梁山伯与祝英台》由上海电影制片厂拍成我国第一部大型彩色戏曲影片（下页图为周恩来总理和邓颖超接见摄制组和主要演员时的合影），1954年该片在卡罗维发利国际电影节上获“音乐片奖”，这是我国影片第一次在国际上获奖。在五十年代，该片是观众人数最多的国产影片。在1954

年华东五省一市戏曲观摩演出大会期间，越剧获奖之多，也居各剧种首位。



此外，《祥林嫂》经过1956年和1962年两次修改加工面目一新；《西厢记》、《红楼梦》、《情探》、《追鱼》、《打金枝》、《春香传》等艺术上都较完整而有特色。原有的艺术流派有了新的丰富和提高，如袁雪芬与刘如曾合作创新的〔男调〕、袁雪芬和傅全香创新的〔六字调〕已被普遍采用；一批中青年演员在实践中逐渐成熟起来，戚雅仙创立了"戚派"，王文娟、张云霞、金采风、吕瑞英、毕春芳等都有了自己的风格。在男女合演方面，1950年就从嵊县招收了一批男演员，1954年上海市戏曲学校越剧班招收了一批男学员，其中史济华、张国华、刘觉等已为观众所熟悉。在体制方面，1955年3月23日成立了上海越剧院，集中了一批艺术骨干；"芳华"、"合作"、"少壮"、"天鹅"、"云华"、"东风"、"飞鸣"等集体所有制的剧团也各有特色，拥有大批观众。到1956年，上海的越剧团达五十个。

从五十年代起，越剧从上海逐渐走向全国。一批越剧团支援浙江、福建、江苏、陕西、湖北、江西、四川、贵州、甘肃、宁夏等地，并在当地扎下根来。越剧还走出国门，受到国际友人和港澳同胞的欢迎，上海越剧院曾于1955年到民主德国和苏联，1959年到越南，1961年到香港，1962年到朝鲜访问演出，为祖国赢得荣誉。

在"文化大革命"期间，上海越剧受到严重摧残。"文化大革命"以后逐渐复苏，一批著名的老演员重返舞台；编演了《忠魂曲》、《三月春潮》、《鲁迅在广州》、《西园记》、《孔雀东南飞》、《汉文皇后》等一批新剧目；1978年将修改加工过的《祥林嫂》拍摄成我国第一部彩色宽银幕戏曲艺术片；培养了一批青年演员；在艺术上进行了新的探索。

沪剧　上海地方戏曲剧种。形成于上海，主要流行于上海、苏南和浙江杭、嘉、湖地区。属滩簧腔系统。初名花鼓戏，进入城市后改称本地滩簧(本滩)、申曲，二十世纪四十年代定今称。

上海花鼓戏早在清乾隆年间(1736——1795)已有流行。据松江人钱学纶《语新》(刊于乾隆五十年[1790])记载："花鼓戏，不知始于何时，其初乞丐为之，今沿城搭棚演唱淫词、歌谣，丑恶之状不可枚举，初村夫村妇看之，后城市中具有知识者亦不嫌，甚至顶冠束带，俨然视之，殊可大噱。"又，《明斋小识》(青浦人诸联著)云："花鼓戏传来三十年，变者屡矣。

始于男，继以女；始以日，继以夜；始于乡野，继以镇市；始或于村俗农民，继沿于纨绔子弟。”此书刊于清嘉庆十八年(1813)，据此推算，花鼓戏传入上海至迟在清乾隆四十八年(1783)。当时花鼓戏的演出形式是：“男敲锣，女打两头鼓，和以胡琴、笛、板，宾白亦用土语，村愚悉能通晓。”(杨光辅《淞南乐府》)所唱曲调是吴淞江(苏州河)、黄浦江两岸农村中流行的山歌，有“四句头山歌”、“对唱山歌”和“叙事性长山歌”，这些山歌或二句一段，或四句一段，节奏自由，接近口语，风格委婉朴实。据老艺人回忆，内容大多表现爱情婚姻，亦有反映劳动生活，如《郎唱山歌象铜铃》、《十二生肖》、《童养媳》、《哭出嫁》、《长工山歌》、《对花》、《对鸟》等。叙事性长山歌唱句长达百句、千句，作品有《白杨村山歌》、《赵圣关山歌》、《林氏女望郎》等。

至清道光年间(1821——1850)，对子戏的表演形式获得了发展，通常由三人组成，一持胡琴，一执尺板，一敲鼓，自奏自唱，巡回演出于城乡庙台和茶楼酒肆。戏班被称为支锥班，班中的男角称上手，女角称下手，以一生一旦居多，也有一丑一旦，乃至两个旦脚的。在沪剧传统剧目“九计十三卖”中，以“卖”字当头的基本上是支锥班时期常演的对子戏，如《卖花带》、《卖花球》、《卖桃子》、《卖冬菜》、《卖馄饨》、《卖瓜子》、《卖红菱》。此外，《十打谱》、《小分理》、《女看灯》、《捉牙虫》、《拔兰花》、《绣荷包》也属此类剧目。

花鼓戏一直遭到官府的禁演，同治七年(1868)，江苏巡抚丁日昌再次命令禁演，但屡禁不绝，反趋发展之势。诞生了职业性和半职业性班社，流动演出于乡村集镇，一般在茶馆中临时占一角，面对茶客演唱，逢庙会、节日，村镇中搭台演唱，称“放高台”。光绪初叶，东乡(南汇、川沙)、西乡(松江、金山)、北乡(宝山)三路花鼓戏艺人进入上海租界，或走街串巷卖艺，称为“跑筒子”；或在广场空地圈唱，称为“敲白地”。此时，江浙滩簧在上海勃兴，苏滩、宁波滩簧等声誉鹊起。部分艺人为躲避租界当局的禁令，借鉴曲艺苏滩的坐唱形式，改演戏为坐唱，演员分角色四围而坐，或置桌如堂名形式，动作较少，仅靠面部表情和手势来吸引观众。剧种名称以滩簧相呼，为有别于苏滩及其它滩簧，称为本地滩簧、申滩时调，简称本滩，但在农村仍称作花鼓戏。自此，沪剧进入本滩时期。此一时期的艺人仍沿袭花鼓戏做法，男女同台。据《沪剧先辈图》等资料记载，同治十六年前后活跃在上海的著名艺人有金鉴昌、杨惠卿、胡兰卿、许阿方、花鼓阿六、大陆小妹、小陆小妹(陆桂英)等。由于三路花鼓戏艺人的汇集，并因演出需要，相互搭班，相互借鉴，剧目、曲调及表演艺术渐趋规范。另一方面，为避免男女同演遭到禁止，部分班社的女角由男艺人充任，男扮女妆者被称为扎头髻(因头上要扎假头髻，故名)。

光绪二十四年(1898)，以许阿方为首的戏班进入上海英租界的四海升平楼演唱，此后艺人们纷纷组成五六人规模的演唱班子，陆续固定在茶楼演唱。除升平楼外，还有天香楼、聚玉楼、如意楼等。三四年内，仅法租界内茶楼书场就发展到八个以上，演唱班子扩大到八人的规模。为适应当时茶楼书场的客观条件，一部分戏班仍用坐唱形式。许阿方等还去苏

州盘门的茶楼书场演出，这一时期本滩的活动地域已扩大到苏州及杭、嘉、湖一带。本滩从街头广场进入茶楼书场，为剧种开辟了在城市立足的基地。

这一时期演出的剧目除对子戏外，尚有剧情较完整的同场戏。如“九计十三卖”中的“九计”：《连环计》、《僧帽计》、《扁担计》、《灯笼计》、《黄狼计》、《花鞋计》、《烟筒计》、《酒壶计》、《酒缸计》，另有《庵堂相会》、《借黄糠》、《阿必大回娘家》、《陆雅臣》、《朱小天》及《打花包》、《磨豆腐》、《秋香送茶》等。从各个角度表现世态炎凉、浪子回头、封建礼教对青年迫害等主题。演员按剧情需要扮演人物，另设专人操持乐器，三四个角色称小同场，五至七八个角色称大同场。演出顺序为：先用乐器演奏〔三六〕、〔行街〕等江南丝竹乐曲，称为“拉合头”；继而是边击乐器边唱的“打阳档”；接下是清唱开篇；最后是演正戏。戏结束后，观众倘兴犹未了，尚可点唱折子戏中的唱段或小曲，称为“翻牌”。那些难度较高的剧目，如生脚的《十八押》、《游码头》，旦脚的《女看灯》、《五更乱梦》被称为忌子戏，翻牌中的剧目多为忌子戏。“阳档”有固定的曲调，在胡琴伴奏下，男角边击小锣边唱，女角在旁配合做动作。演唱内容大多为《郎唱山歌怨四方》、《花鸟回答》、《拜新年》之类。人少的称“小阳档”，人多的称“大阳档”，后者增加大锣、大鼓、大钹。清唱开篇有《三国》、《大西厢》、《二十四节气》等数十个。正戏为对子戏、同场戏的常演剧目。

原先上手（男角）在不同剧目中演唱各种角色，后来有了生行、丑行的分别。生行包括小生、老生，小生又分正场小生、风流小生；丑又称撮角、触角。表演上生行举止稳重，谈吐文雅；丑脚则动作夸张、油腔滑调。旦脚总称头笄，又名包头，分正场包头、娘娘包头、花包头、老包头、邋遢包头等。虽然分工有所细致，但由于本滩班社演员较少，所演角色大多串扮，演小生的艺人戴上胡子，就成为老生，旦脚换个包头，小姐就变成了娘娘。表演上，动作极为简单，跑圆场及穿插行走，称为“串链条”、“如意头”，手面有“掠发势”、“拔鞋势”，此外有绣花、摇船、推磨、挑担等虚拟动作。

由于剧目大多取材于农村城镇生活，所以演员用清代江南农村常见装束，男角戴毡帽，束竹裙，或戴瓜皮小帽，着长衫马褂，带八字口髯，有的下颊挂须。上等人长辫垂后，下等人盘辫于额。丑脚白粉涂鼻。女角着短袄和布裙，或长裤系竹裙。舞台装置为一桌二椅，无布景。

本滩时期的曲调，受〔弹簧调〕的影响，衍变为有板式体因素的说唱滩簧调〔长腔长板〕，辅以〔迂回〕、〔三送〕、〔懒画眉〕等短曲，成为基本唱腔。唱腔结构分起腔、平腔、落腔三部分，起腔、落腔及转腔时用胡琴接送，平腔为清板演唱，旋律的语调性强，近于数念；在板式上已有中板、紧板、赋子板及三角板等变化。因各地语音、风俗上的差异，有东乡调和西乡调，南头和北头之分。另有〔夜夜游〕、〔寄生草〕、〔月月红〕等民间小曲。

民国二年（1913），上海县通俗教育事务所受辛亥革命影响，提倡文化改良，其中包括改良本滩。翌年，本滩艺人邵文滨、施兰亭、胡锡昌、马金生、陈阿东等积极响应，发起组织

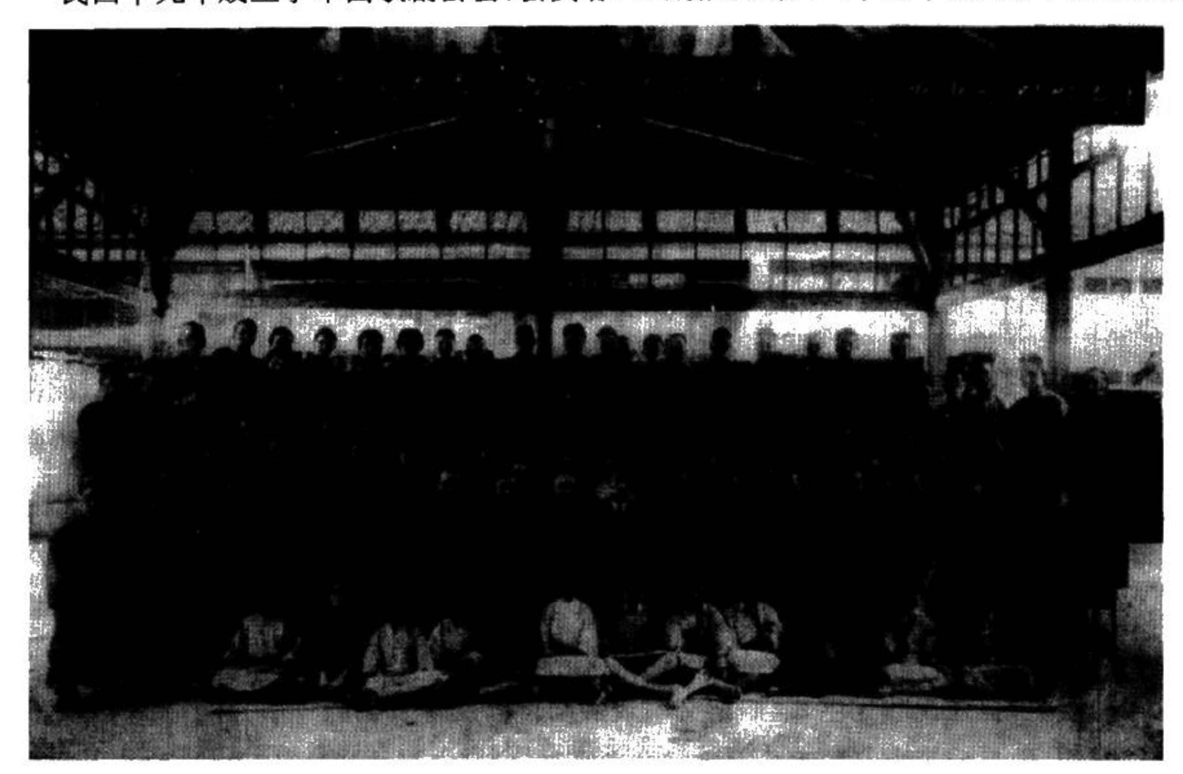
"振新集",带头声明废弃若干淫秽剧目,宣称本剧种为改良本滩。

民国五年,丁少兰等以东乡调、本乡滩簧之名,在上海天外天游乐场演出,这是本滩首次献艺于游乐场。自此本滩班社纷纷从茶楼书场进入了游乐场,有劝业场、先施屋顶花园、新世界、永安天韵楼、大世界、小世界等。班社增多,其规模也扩大至十人左右,著名的有丁少兰、施兰亭、洪少卿、邵文滨、马金生、孙是娥、沈桂英等班,并涌现出一批享有盛名的艺人,除身兼班主外,尚有花月英、王筱新等。初期仍以坐唱为主,无化装,不久全部恢复戏曲形式。

受昆曲影响,民国九年邵文滨等将本滩改名为申曲,得到社会公认。申曲阶段,沪剧获得飞速发展。早在民国七年,在花花世界演出的子云社,对本滩大胆改革,编演了时事新戏《离婚怨》,此剧由文明戏艺人范志良根据民国初年上海城内某事件构思而成,由刘子云、丁少兰排演,这是沪剧史上编演时装新戏的开端。进入二十世纪二十年代,时装戏以及清装戏、古装戏大量出现。民国十四年,第一次把电影《孤儿救祖记》故事改编为申曲演出。民国十六年开始,文明戏演员前期有范志良、宋掌轻、徐醉梅,后期有田驰、刘谦、刘一新等转入申曲戏班,担任说戏先生,他们把文明戏的剧目以及幕表制的排演方法带进了申曲界。这一时期,先是大量改编文明戏剧目,如《光绪与珍妃》、《张文祥刺马》等。接着演出源自弹词脚本的《玉蜻蜓》、《双珠凤》、《珍珠塔》、《孟丽君》等。三十年代初,又陆续出现大量取材于时事新闻和电影故事的剧目,如《黄慧如与陆根荣》、《阮玲玉自杀》、《空谷兰》、《姐妹花》、《情天血泪》、《阎瑞生与黄连英》及《啼笑因缘》、《秋海棠》等。这类剧目大多取材于当时的城市生活,舞台表演偏重于写实手法,接近文明戏与话剧的表演形式。其间还搬演京剧剧目,如《红鬃烈马》、《斩经堂》、《火烧红莲寺》等。

剧目的发展,使申曲的服饰也大有提高。不少班社向京剧学习,添置了衣箱,并新制了花顶戴、红缨帽、花箭衣、薄靴等服饰,弹词戏盛行后,出现了绣花袄裙,但演清代以前的朝代,或官或民也皆为清装。至三十年代末期,一些规模较大的班社才有除清装以外的古装。在《离婚怨》、《黄慧如与陆根荣》等时装戏中,因取材于现实生活,剧中人物西装、旗袍登场,此类剧目后来称之为"西装旗袍戏"。"西装旗袍戏"很快成为申曲时期的主流,并对后来的沪剧产生重要影响。申曲时期的舞台装置,以软片为主,即在布上绘制房间、厅堂、田园、山水,按不同剧情套用。演出连台本戏时,也搭建机关布景。三十年代,申曲艺人吸收苏滩〔太平调〕、〔费伽调〕、〔柴调〕等曲调,演变为〔阴阳血〕、〔绣腔〕、〔迷魂调〕,这些曲调抒情性强,且结构灵活,不受起、平、落的局限。民歌小调的运用也更广泛,又有〔五音联弹〕、〔五更调〕、〔莲花落〕、〔小九连环〕、〔吴江歌〕、〔杨柳青〕、〔宣卷调〕等。在演出移植京剧剧目时,采用京剧锣鼓点与牌子曲。伴奏乐器增加到四大件,即胡琴、琵琶、扬琴、三弦,再加击板共五人伴奏。后来演时装戏时,又添了副胡、笛、箫等,其时还采用江南丝竹和广东音乐中现成曲段作为配音。

民国十九年成立了申曲歌剧公会，会员有二百余人，民国二十三年改组为申曲歌剧研



究会，会员达三百九十五人。至民国二十七年，申曲团体猛增到三十个左右，有文月社、新雅社、施家班、子云社、花月社、婉社、秀娥社等。有的改称剧团，如文滨剧团、施家剧团。社团的规模也由十数人发展到二三十人，甚至四五十人。民国二十三年至民国二十四年，先后在中央大戏院举行文月社、新雅社、子云社、施家班四班大会串，剧目有《陆雅臣》、《借黄糠》等。申曲基本观众也由农民、船户、手工业者扩至商界及其他市民阶层。演员名家辈出，有以儒雅潇洒的文派著称的筱文滨，以明快有力的施派闻名的施春轩，以及夏福麟、石根福、杨月英、筱月珍等。民国二十五年申曲女演员丁婉娥创办了婉社儿童申曲班，培养了一批演员与乐师，名演员丁是娥、杨飞飞、汪秀英、筱爱琴等皆为其学员。申曲时期演出场所除游乐场外，尚有影戏院及书场，前者有奥飞姆、中央、卡德、新光、恩派亚等大戏院，后者有东方、中南、西园、南方等书场。

四十年代，又有从事话剧、电影的人士参加沪剧的编剧、导演、舞美工作。民国二十九年文滨剧团把电影《桃李劫》改编成《恨海难填》演出获得成功，同年被拍摄成戏曲影片。民国三十年上海沪剧社成立，正式定名沪剧。这时各剧团开始建立编导制，采用立体舞台装置代替软布画景，将水粉化妆改为油彩化妆，并运用了灯光、效果。这时期的剧目有新编写的《碧落黄泉》，取材小说的《骆驼祥子》、《家》，由话剧改编的《上海屋檐下》、《雷雨》，根据外国电影和世界名著故事情节改编的《乱世佳人》、《铁汉娇娃》(《罗密欧与朱丽叶》)等。继《恨海难填》之后，又有《贤慧媳妇》、《枪毙阎瑞生》等沪剧剧目被拍摄成电影。不少沪剧工作者对沪剧的表演艺术、音乐、舞美进行改革，唱腔注意行腔的细腻柔美，主要唱腔〔长腔

长板〕发展形成了节奏徐缓，行腔婉转的〔慢中板〕、〔慢板〕等板式，还出现了女腔〔反阴阳〕等新腔，提高了沪剧音乐塑造人物的表现功能。乐队加进了高胡、大胡及钢琴、大提琴、小提琴等，这使沪剧伴奏音乐更加丰富。孤岛时期，以文滨剧团为主体的沪剧界，坚持演出，编演了《冰娘惨史》、《寒梅吐艳》、《叛逆的女性》等一批引起强烈反映的剧目。其间崛起的名角有石筱英、解洪元、邵滨孙、丁是娥、王盘声、杨飞飞、王雅琴、筱爱琴、赵春芳、顾月珍、小筱月珍、汪秀英、凌爱珍等。

中华人民共和国成立后，沪剧进入了一个新的发展时期。上海解放不久，沪剧界就积极地编演了《白毛女》、《小二黑结婚》等新戏。1952年成立了第一个国营沪剧表演团体——上海人民沪剧团(上海沪剧院的前身)。还建立了艺华、勤艺、努力、爱华、长江等剧团。各剧团发扬沪剧擅演时装戏的优势，积极编演现代戏，出现了一大批反映革命历史和现实生活的剧目。1952年，上海市人民沪剧团丁是娥、筱爱琴、解洪元、石筱英等(见图)主演的《罗汉钱》，以崭新的内容、动人的形象、优美的唱腔获得广大观众的赞誉，参加第一届全国戏曲观摩演出大会获剧本奖，丁是娥、石筱英获演员一等奖。1956年《罗汉钱》被摄制成戏曲艺术影片，影响遍及全国。之后，编演的现代戏还有《金黛莱》、《母亲》、《战士在故乡》、《星星之火》、《鸡毛飞上天》、《黄浦怒潮》、《史红梅》、《为奴隶的母亲》、《芦荡火种》等。以反映上海工人运动为题材的《星星之火》，表现上海教育战线先进人物的《鸡毛飞上天》和反映抗日战争时期军民斗争生活的《芦荡火种》都是沪剧现代戏的新成果。《星星之火》被摄成影片，《芦荡火种》被改编成京剧《沙家浜》而风靡全国。在编演现代戏的过程中，一批著名的电影、话剧导演，如张骏祥、朱端钧、应云卫参与沪剧工作，对提高沪剧的表导演水平和舞台艺术起了重要作用。沪剧音乐唱腔及舞美推陈出新，也取得不少成绩。1949年前后至七、八十年代涌现的较有成就的艺术人员，有宗华、文牧、杨文龙、蓝流、杨观复、万智卿、朱介生、董源等。丁是娥、石筱英、王盘声、杨飞飞、王雅琴等演员继续活跃在舞台上，风格各异的流派精彩纷呈。1949年后上海戏曲





学校开办了沪剧班，各剧团也举办学馆，培养出一大批优秀的中青年演员，如张清、沈仁伟、袁滨忠、韩玉敏、诸惠琴以及马莉莉、陈瑜、汪华忠、陆敬业、张杏生、徐伯涛等，成为沪剧界承上启下的骨干力量。

“文化大革命”期间，沪剧受到严重摧残，剧团被迫解散，演员遭受迫害。“文化大革命”后，逐渐得到复苏，一批著名沪剧艺术家重返舞台，焕发了艺术青春，并出现了一批新人。沪剧舞台上陆续推出了一批新剧目，如《金绣娘》、《张志新之死》、《一个明星的遭遇》、《日出》等，其中《一个明星的遭遇》被改编成沪剧电视连续剧《璇子》，引起观众强烈反响。八十年代后，沪剧舞台运用激光灯光，乐队使用电声乐器，如电吉他、电倍司、电子琴，乐师增加为十二至十六人，沪剧改革开始走上现代化道路。

淮剧　原称江淮戏、盐城戏或江北小戏。起源于江苏盐城、淮安、淮阴一带，流行于上海、江苏及安徽部分地区。早在十九世纪中叶，两淮地区流行曲艺门弹词，后与香火戏结合，形成盐城戏，其所唱曲调既可用于僮子（巫师）念忏（一种禳灾求福和演唱故事的活动形式），又可唱门弹词（由室内坐唱转为沿门卖唱的民间曲艺），又可演戏。故称“三可子”，又受徽戏影响，发展为“徽夹可”。清光绪三十二年（1906），苏北发生特大水灾，部分艺人来到上海，主要以拉洋车或在码头扛包（俗称扛码头）谋生。民国初年，艺人韩太和、何孔德等在斜桥“江北大世界”、太阳庙路（太阳山）和南码头一带，用筷子击盘作坐唱演出，称为“搭墩子”。后又演出于苏北人集中的三合街、太平桥、长安路、定海桥、大连湾路等地。民国三年（1914），骆步蟾、骆步兴、吕凤安、武旭东来沪，做“香火”（即僮子），唱街头戏，继而发展到“拉围子”（用布拉成围子，观众在围子里看戏）售票演出。其时，在坐唱的基础上有了简单的化装表演。不久，出身于梨园世家的何孔德，经艰苦创业有了衣箱，并吸收了流散在沪的部分艺人组合成班，为剧场演出创造了条件。当时，人们称这种演出为江淮戏。民国五年，陆小六子在闸北长安路开设了第一家演江淮戏的群乐戏园（一说太阳庙戏园）。翌年，马金标也在南市三合街开设三义戏园，于是江淮戏从街头演唱进入剧场。与此同时，苏北下河（盐城、建湖）地区和上河（淮阴、淮安）地区的艺人骆宏彦、何益山、徐桂芳、梁广友、李玉花（女）、董桂英（女）、吕祝三、骆月楼、裴少华、单连生、单连奎、陈为翰、谢长钰、姜德友、孙玉波、石景祺、徐大友、徐二友等纷纷来沪。戏园也渐增多，有长安路恒通路的凤阳戏园、长安路汉中路的同乐戏园、兰州路小木桥的中华新戏园及沪西大舞台、高升大戏园、平安大戏园、交通大戏园、楚成大戏园等，遍及闸北、沪东、沪西及南市。在进入剧场之初，江淮戏仍是“三可子”、“徽夹可”演出形式。演出以“三出头”（如《隔墙相会》、《水漫蓝桥》和《罗凤英头访·二访·三访》等，“二小戏”（小生、小旦）或“三小戏”（小生、小旦、小丑）为主。二十世纪二十年代，一些京剧艺人先后加入淮剧班社，带来了京剧剧目、表演艺术、音乐唱腔。淮剧艺人也不断从京剧中吸取养料，趋向成熟，进入“皮夹可”（或称“京夹淮”）阶段。为了保证票房收入，开始演出本头戏，小戏则作开锣戏。自三十年代初起，以演连台本戏为

多。民国二十二年，中华新戏园上演淮剧连台本戏《精忠报国》，演员达四十多人。江淮戏逐渐形成较完整的舞台艺术，其传统剧目有一千多个，除民间小戏外，多数来自徽剧、京剧和扬剧，部分来自其它剧种和曲艺。著名的有“九连十三英”，指剧中女主人公以“莲”或“英”为名的剧目，前者如秦香莲（《女审包断》）、王玉莲（《吴汉三杀》）、李翠莲（《刘全进瓜》）、蔡金莲（《蔡金莲告状》），后者如王月英（《骂灯记》）、顾凤英（牙痕记）、苏凤英（《药茶记》）、王大英（《罗帕记》）。“七十二记”：《合同记》、《葵花记》、《刺针记》、《鸭汤记》和《三元记》等。连台本戏有《安邦定国志》、《封神榜》、《孟丽君》、《郑巧姣》、《七世不团圆》、《七国志》等数十种。行当发展为老生、小生、红生、武生、青衣、花衫、老旦、彩旦、闺门旦、净、丑诸脚。表演上能今能古，能文能武，武技有顶腕、劈岔、倒立、乌龙搅柱。曲调来源于由〔香火调〕（或称〔僮子腔〕）发展而成的〔老淮调〕和〔呵大咳〕，均以锣鼓伴奏。“皮夹可”时期江淮戏音乐得到发展，如旦脚艺人谢长钰在吸收京剧服饰和化装的同时，开始借鉴京剧的弦乐托腔。民国十四年，他与琴师戴宝雨及演员陈为翰、何孔标一起，在〔呵大咳〕的基础上，吸收了京剧〔西皮原板〕的板式，创造了新腔，并用四胡（后改为二胡）取代单纯的锣鼓伴奏，首用于《关公辞曹》剧中，取得良好效果。因该腔运用胡琴伴奏，把行腔拉长，观众便称之为〔拉拉调〕（又称〔拉调〕，〔老拉调〕）。谢长钰也因此有“江北梅兰芳”之誉。〔拉调〕的出现，是江淮戏音乐发展中的一次飞跃，并成为主调。流行于上河（也称西路，指淮安、淮阴一带）的〔老淮调〕，与流行于下河（也称东路，指盐城、阜宁一带）的〔呵大咳〕，原是两种截然不同的唱腔。由于老淮调过于简陋嘈杂，下河的观众难以接受，因此女艺人杨金花在民国二十二年将高亢的〔老淮调〕加以软化，使之既有激越的西路特点，又有委婉的东路色彩，受到观众赞许。上河艺人孙玉波唱的〔老淮调〕，受杨金花的影响，硬中见软，迂回曲折，也颇受欢迎。民国二十四年，女艺人杨素琴来沪，唱的〔淮调〕也是刚柔相兼。这样，东西两路唱腔结合，形成了江淮戏的又一主体唱腔〔新淮调〕（亦称〔淮北调〕）。民国二十八年秋，旦脚筱文艳与生脚何叫天在高升大戏院演出连台本戏《七世姻缘》时，鉴于京剧过门有助于表演，和琴师高小毛一起，编创了二胡过门，以取代〔拉调〕起落板中的锣鼓伴奏，并将单一的落音多样化，丰富了唱腔旋律，并加快节奏，再创新腔。这个新腔，较之〔拉调〕更具可塑性和抒情性，运用自由，故称〔自由调〕。筱文艳也由此成为“淮剧皇后”。同时，又发展形成了不少流派唱腔。如李玉花的〔垛板〕和〔六字句〕；何叫天的生行唱腔和〔连环句〕；马麟童的马派〔自由调〕（又名〔三节调〕）。至此，〔拉调〕、〔淮调〕和〔自由调〕就成为江淮戏的三大主调。伴奏乐器除原有的打击乐和二胡外，还有笛子、琵琶和三弦。乐器的增添，又促进了唱腔的进一步发展。民国二十九年，筱文艳与筱云龙合作，在《樊梨花》一剧中，以〔自由调〕为基础，创造了擅长表达委婉、凄楚感情的〔小悲调〕；民国三十五年（一说民国三十六年），胥素娟和高小毛、潘凤岭合作，亦在〔自由调〕的基础上，吸收锡剧的哀婉旋律创造了〔大悲调〕，具有浓郁的抒情色彩，皆受观众喜爱。

江淮戏的舞台布景，始于民国十六年。当时，骆宏彦邀请文明戏布景画师邓格非，在鼎新舞台为王馥琴班子演出的《鹊桥相会》、《唐明皇游月宫》等戏设计布景和灯光，虽然简单，却开创了先例。

因民国二十年的苏北大水灾和1945年的抗战胜利，大批江淮戏艺人相继来沪，形成众多班社，人才济济。著名的有何孔德的“何家班”、武旭东的“武家班”、骆步兴的“骆家班”、谢长钰的“谢家班”、单连生的“单家班”、顾汉章的“顾家班”、马麟童的“扶风堂”等。江淮戏业余演唱队也遍布纺织、公交、海港、码头等行业。民国三十四年，江淮戏联谊会成立，翌年改名为江苏戏公会(解放后改组为淮剧改进协会)，成为淮剧艺人的活动中心，凡社会活动、组班邀角、人事纠纷、艺人福利等，都通过它办理或仲裁。而淮剧这一剧种名称也传遍沪上。这是1949年前淮剧的鼎盛时期。主持淮剧公会会务的有骆宏彦、武旭东、马麟童、何叫天和筱文艳等。在该会的主持下，淮剧艺人参与了由田汉、洪深、欧阳予倩等组织的戏剧活动(如戏剧节、庆祝田汉五十寿辰演出宋庆龄主持的“双十”节游园会等)。

中华人民共和国成立之初，上海共有联谊、麟童、日升、志成、同盛等十四个专业淮剧团，分布于各区。不久，由筱文艳、何叫天领衔的联谊淮剧团和由马麟童领衔的麟童淮剧团合并，并吸收竞成、日升等剧团部分演员，组成民营公助性质的淮光淮剧团。1952年，在赴京参加第一届全国戏曲观摩演出大会时，易名上海淮剧团。1953年改为国营上海市人民淮剧团。淮光淮剧团成立后，首先建立剧本制和导演制，随之，各淮剧团也相继有了编导队伍，并配备音乐、舞美等专业人员，使上海淮剧综合性舞台艺术更臻完善，并出现了空前的繁荣。从1949年到1966年的十多年中，上海的淮剧团编演了大小剧目二百五十八个，其中传统剧和新编历史剧占百分之七十，现代剧占百分之三十。传统剧如《蓝桥会》、《千里送京娘》；现代剧《王贵与李香香》、《种大麦》等分别获1952年第一届全国戏曲观摩演出大会剧本奖、演出奖和演员奖。经常上演的保留剧目有三十台左右，如《白蛇传》、《秦香莲》、《梁山伯与祝英台》、《三女抢板》、《水漫泗洲》、《刘二姐赶会》、《探寒窑》、《琵琶寿》、《官禁民灯》、《女审》、《党的女儿》、《海港的早晨》等。主要演员除筱文艳、何叫天、武筱凤等外，尚有马秀英、韩小友、施月娥、朱金霞等。此外，成立于1951年初的志成淮剧团拥有名小生周筱芳及主要演员何益山等，所演《东华林》、《信陵公子》、《红楼梦》及《节振国》等剧目在群众中有一定影响；浦光淮剧团由春光、竞成两个剧团合并而成，主要演员有李玉花等，剧目有《谢瑶环》、《三世仇》、《还我台湾》等；烽火淮剧团成立于1958年，主要演员有顾神童等，常演剧目有《孟丽君》、《杨乃武与小白菜》等，现代剧《弄潮儿》被评为1959年上海市优秀剧目。1966年，“文化大革命”开始后，志成、烽火和浦光三个区级剧团解散。1976年前后，上海淮剧团又编演了大小剧目约五十个，其中现代小戏《拣煤渣》、《人老心红》被拍摄成电影。《爱情的审判》获上海市1979年创作演出奖，《母与子》获上海市首届戏剧节剧本、导演和演出等六项集体奖和单项奖，并获1980年至1981年全国优秀戏曲剧本奖。重新编演失

传已久的传统剧《哑女告状》，也深受观众欢迎，被近百个剧种、剧团移植上演。潮剧等南方剧种并将此剧演出于泰国等东南亚国家。

上海淮剧的唱腔，在1949年后也有较大的发展。如借鉴兄弟剧种的唱腔，创造的紧打慢唱〔急心调〕，于1952年首次运用于现代剧《王贵与李香香》，后广为流传。1953年由筱文艳创造的〔哭板〕唱腔首次运用于《白蛇传·断桥》中，该调将说白用〔散板〕形式演唱，不仅感情色彩浓厚，并使说白与唱段之间有完美的过渡，沿用至今。这些唱腔上的改革和创新，填补了淮剧原先板式上的空白。在表演上，演员们向京、昆剧和其他地方戏学习，既保持了自身粗犷的风格，又发展了细腻抒情的唱做功夫。从五十年代中开始，上海淮剧团率先创办淮剧史上第一个学馆，以后志成、春光等淮剧团也相继建立学馆。上海市戏曲学校从1956年起，先后办了三届淮剧班，培养了一批青年演员。

淮剧业余演出在1949年后也有一定发展，电车一场，电车三场、国棉一厂、六厂、七厂都有业余淮剧演唱组织，此外在苏北人集中的港口、码头、汽车运输公司也常有演出活动。

滑稽戏　流行于上海和江苏、浙江部分地区的戏曲剧种。由曲艺“滑稽”(也叫“独脚戏”)发展而成。

“滑稽”脱胎于文明戏的滑稽表演和江南民间说唱“小热昏”等，约形成于二十世纪初的上海。它以引人发笑为主要艺术手段，一个或二至三四人一档，杂用各地方言和各种戏曲、曲艺的唱调，以及民间小调、流行歌曲来说唱笑话故事。盛行于二十年代至四十年代初，演出于上海各游乐场、电台播音和堂会，也常流动演出于苏南及浙江杭嘉湖地区。这种以“独脚戏”形式表演的“滑稽”至今仍有演出。

民国三十年12月8日太平洋战争爆发，日军进占上海公共租界和控制法租界，游乐场营业萧条，堂会生意清淡，私人电台因受日伪当局的限制，播音难以为继，“滑稽”陷入困境。其时被后人誉为“滑稽三大家”之一的江笑笑，在过去曾进行过的“大会串”方式(即由若干档艺人拼成一台，用一简单的情节串连起来，各人表演自己的拿手活儿)的基础上，吸收文明戏的分幕分场编剧方法，加强人物刻画，于民国三十一年把曾以“大会串”方式演出的《一碗饭》，改编为第一个滑稽整本大戏，到苏州试演。此剧讥讽囤积居奇的米老板，同情衣食无着的饥民，取得很好的演出效果。随后，杨天笑、赵宝山等携《一碗饭》剧，挂牌天宝剧团，继续在沪宁线各城市流动演出。同年4月，江笑笑及其搭档鲍乐乐回沪另组笑笑剧团，相继演出了新编剧目《荒乎其唐》及根据滑稽传统曲目改编的《瞎子借雨伞》、《火烧豆腐店》



等。滑稽戏作为一个剧种的地位开始确立。

在滑稽戏发展过程中，还有一个重要的旁支：文明戏中有一类短剧，俗称“等客戏”，大多用作正戏前的加演。这类短剧或是完整地表演一个滑稽小故事，如《谁先死》、《骗术奇谈》等；或从大戏中抽出一段作变形处理，成为一个小型闹剧，如《教歌》、《求雨》、《捉拿落帽风》等。它们在单独演出时，称为“趣剧”、“笑剧”，有时也在报纸广告中作“滑稽剧”。曲艺“滑稽”阶段，曾有一些擅演这类短剧的文明戏艺人参加到它的队伍中，使“滑稽”丰富了化装表演（但可一人多角）一类曲目。

笑笑剧团成立后，滑稽戏获得大量观众，呈现出这一剧种的坚强生命力，不少“滑稽”艺人纷纷组团。其时，文明戏正进一步衰微，它的擅演滑稽短剧的演员，或挑梁组成滑稽戏剧团，或带着自身的技艺和剧目投入以滑稽艺人为主组成的滑稽戏剧团中，形成人才和剧目的大合流。滑稽戏从文明戏继承了一笔遗产，壮大了自己。四十年代，除笑笑剧团、天宝剧团外，还出现了一批滑稽戏剧团。如华亭剧团（主要演员裴扬华、程笑亭、姚慕双、周柏春等），筱快乐剧团（主要演员筱快乐、田丽丽、文彬彬、范哈哈笑先后参加）等。但多数剧团组合自由、松散，演员的流动性很大。

这一时期的上演剧目，题材来源大致可分为两类。一类取材于民间笑话和民间故事，如《瞎子借雨伞》、《火烧豆腐店》、《阿福上生意》、《明伦堂》、《王小毛》、《钱笃笤求雨》等；一类取材于现实生活，如《妈妈不要哭》、《王先生》、《小山东到上海》等。这些剧目，大多以下层人物或小市民为主角，表现他们的遭遇和感情，有一定的生活气息。某些剧目还在一定程度上暴露当时社会的黑暗，反映劳动人民的苦难。但是，就整个剧种来看，也还存在许多不足，突出的是艺术品位不高，往往片面追求低级庸俗的噱头；剧目题材比较狭窄，思想性、艺术性过硬的为数甚少。

1949 年 5 月上海解放后到 1950 年初这段时间里，滑稽戏还基本保持过去的状态，继续拥有庞大的演员队伍和较多的剧团。据统计，当时仅上海市区就先后出现过大小职业剧团四十多个，上演剧目不少，但大多是过去的一些老戏，即使新排剧目也无明显提高。之后，有些剧团或演员流向沪宁、沪杭三角地带中小城市落脚生根，组建成苏州、无锡、常州、南京、杭州等地的滑稽剧团；继续留在上海市内的，经过整顿和调整，到五十年代末，合并组成“蜜蜂”（主要演员姚慕双、周柏春、袁一灵、筱咪咪）、“大公”（主要演员杨华生、张樵侬、笑嘻嘻、沈一乐）、“大众”（主要演员文彬彬、范哈哈、刘侠声）、“海燕”（主要演员田丽丽）四个有一定规模和组织较健全的剧团。

在五十年代初以后的整顿和调整中，滑稽戏开始出现一些既有严肃思想内容，又有剧种特殊风采的剧目。密蜂滑稽剧团编创的《小儿科》，以一名银行小职员的思想转变为线索，反映了从旧社会过来的人摆脱旧思想、旧观念，树立为人民服务思想的必要性。剧本比较注意情节安排和人物形象的塑造，演出取得成功。大众滑稽剧团根据《马浪荡》衍化，编



成的《三毛学生意》，将"滑稽"段子中的剃头、算命、行骗等表演糅合在剧情中，使人物性格的刻画同滑稽表演结合，一改单纯追求噱头的积弊。其中文彬彬扮演的三毛，刘侠声扮演的理发师，由于准确掌握了人物在困境中的处世态度和因此而产生的笑话，把欢乐和辛酸同时糅进观众的笑声中。(图为周恩来总理观看此剧后与部分演员合影)

然而，在 1956 年的下半年，"济公戏"和"阿飞戏"的先后出现，使滑稽戏的正确发展进程停顿下来，甚至出现倒退。当时，以济公故事为内容的"济公戏"，大多低级庸俗，不能以较高的审美趣味来处理民间传说。《阿飞总司令》、《阿飞制造厂》、《男女小阿飞》等"阿飞戏"，当时舆论界批评其名为揭露流氓的胡作非为，实则以欣赏的态度展览种种腐朽生活方式。它们不久就为观众所唾弃。

经过一个短暂时期的调整，至六十年代初，滑稽戏恢复了健康发展的势头，具体表现为一批思想境界较高、风格新颖、喜剧性强的剧目展现在舞台上，同时也出现与之相一致的表演风格。尤其可贵的是一批青年演员成长起来，趋向成熟。

大公滑稽剧团根据独脚戏改编而成的《七十二家房客》，以新的观点重新处理旧社会市民生活题材，达到了新的深度。笑嘻嘻、绿杨扮演的二房东夫妇，愚蠢蛮横，生动逼真，入木三分；杨华生扮演的伪警察"三六九"，通过他同二房东的勾结，对房客的欺压，对上级的奉承拍马等一系列描写，把人物的塑造达到相当典型化的程度。后由珠江电影制片厂改编拍摄成粤语影片，发行至香港和东南亚地区，反映极佳。此外如《样样管》、《糊涂爷娘》(拍成影片后改名《如此爹娘》)以及根据鲁迅同名小说改编的《阿 Q 正传》等也获得了成功。上海人民艺术剧院滑稽剧团(前身是蜜蜂滑稽剧团)创作的《满园春色》、《笑着向昨天告别》、《一千〇一天》等，不仅标志着滑稽戏戏剧文学的新水平，而且姚慕双、周柏春、朱翔飞、袁一灵等著名演员通过这些剧目的演出，使自己的表演更趋完善；吴双艺、王双庆、童双春、翁双杰、严顺开等青年演员也在这些戏中展现了才华。

在"文化大革命"前的十余年中，从国外著名喜剧改编为滑稽戏的作品有《活菩萨》(据莫里哀剧本《伪君子》改编)、《一仆二主》(据哥尔多尼同名剧本改编)、《新官上任》(据果戈里剧本《钦差大臣》改编)；移植其他剧种的剧目有根据同名话剧改编的《升官图》、《西望长安》，根据闽剧《炼印》改编的《苏州两公差》，根据同名越剧改编的《王老虎抢亲》，根据川剧《乔太守乱点鸳鸯谱》改编的《活神仙吃喜酒》等。

"文化大革命"中，滑稽戏作为剧种被取消，各剧团均被解散或停止活动。"文化大革命"后，剧种得以恢复，先后成立了上海曲艺剧团(后改名上海滑稽剧团，主要演员有姚慕

双、周柏春、袁一灵、吴双艺、童双春、王双庆、翁双杰等），人民滑稽剧团（主要演员有杨华生、笑嘻嘻、张樵侬、绿杨等），青艺滑稽剧团（演员以中青年为主，多演青年生活题材）。此外，上海市工人文化宫和上海市青年宫，都有坚持常年活动的业余滑稽剧团；各区、县、局系统，经常演出滑稽戏的业余剧团有二十余个。这些业余剧团具有一定的创作和表演水平。

上海曲艺剧团创作演出的《出色的答案》，参加国庆三十周年献礼演出，获文化部颁发的演出一等奖、剧本二等奖；随后创作演出的《性命交关》，获上海市 1979 年的创作演出奖。文化部和中国剧协举办的 1981 年优秀剧本评奖活动中，上海曲艺剧团创作的《路灯下的宝贝》获奖。1981 年底，上海市首届戏剧节期间，从三个专业滑稽剧团和一个业余滑稽剧团选拔了五个大型滑稽戏参加演出，评选结果，五个戏共获演出、剧本、导演、演员、舞美等各项奖十个。除《阿 Q 正传》外，其余四个戏：《路灯下的宝贝》、《甜酸苦辣》、《"出租"的新娘》、《三万元》（上海市纺织局工人业余滑稽剧团编演）都以现实生活为题材，时代感强烈。其他剧目如《此路必通》、《敲一记》等也具有生活气息浓厚、同普通群众的思想感情息息相通的特点。"文化大革命"后，经滑稽戏编导和演出人员的努力，终于使这个剧种的上座率，在上海的各剧种中占首位。

滑稽戏专演喜剧和闹剧，以引起观众发笑为主要艺术特征。它除以上海方言为主要舞台语言（江苏、浙江的滑稽戏，常有以剧团所在地区的方言为主要舞台语言）外，还兼用宁波、绍兴、苏州、无锡、常州、崇明、苏北、广东等地的十几种方言，以及混杂几种方言的"苏北上海话"、"宁波普通话"等。舞台动作无程式规范，大抵与话剧表演相同，但一些著名演员又大多各有特殊的、常用的形体动作，成为他们整个表演风格中的重要组成部分。结构剧本时，对某些具体情节的安排，往往有一套特殊的手法，如"因小失大"、"出尔反尔"等，圈内习称"套子"；按"套子"结构情节，往往能形成喜剧情势，产生令人发笑的效果。音乐曲调广泛选用其他戏曲和曲艺的唱腔曲调，以及民歌小调、中外歌曲，往往一个其他艺术形式的演员新腔甫成，滑稽舞台上已拿来演唱。故其曲调、种类无法统计，选用原则大体按剧中人讲什么方言，以及剧中人所反映的思想感情选用。没有自己剧种的"基本调"，但在实践中也逐渐确定了一些适合本剧种风格特色的"常用曲调"，如《苏滩赋》、《妈妈不要哭》、《小鼓调》、《青年曲》等。

绍剧　产生于浙江绍兴，流行于浙江、上海等地的戏曲剧种。原名绍兴乱弹，俗称绍兴大班，上海曾一度称为越剧，1950 年，定今名。

绍兴乱弹是浙江众多乱弹剧种中较为古老的一种。其形式和发展与农民、"惰民"、道士的从艺有密切关系。绍兴一带的农民，除按每年民俗在迎神赛会的庙会上演出"社戏"外，还在农闲时，组成非职业的乱弹班，自娱自乐。"惰民"则相传为前代封建王朝显官的后裔，显官因罪被杀，其妻室子女落籍为奴，沦为贱民，世代相传。他们社会地位低下，多以鼓

吹弹唱谋生，故绍兴乱弹艺人出身于“惰民”阶层者甚多。绍兴地区的道士，颇善鼓吹弹奏，能演唱绍兴乱弹的部分剧目和曲调，有的则组成道士班。沪上旧习，凡民间举丧，延请道士打醮做法事，流入上海的道士，在做法事的间歇，也插入坐唱绍兴乱弹，因而绍兴乱弹的传播，道士也起了一定的作用。

清乾隆年间，花部勃兴，乱弹盛行。至道光时，原先在绍兴流行的高腔和昆腔渐为乱弹取代，并常与昆腔混合组班演出。约道咸年间，江、浙、沪一带流行有一种兼演武戏的江湖昆班，其武戏即由绍兴乱弹班演员表演。太平天国起义期间，上海的绍兴武班“乱离星散，难以集成”（民哀《南北梨园略史》）。光绪末叶，绍兴的一些武班演员再度组班来沪，其时被称作绍兴大班，并有固定的演出场所。据海上漱石生《上海衣食住之今昔》载：“初假自来水桥沿浜某货栈余屋，开设镜花园，浙绍人乐观之；既而海宁路天保里有越舞台，新疆路北公益里口有升平歌舞台，法租界老北门外大街曾有凤仪戏园，皆系绍人所谓大班。”

宣统二年（1910），绍兴大班的老鸿秀吉庆班在上海虹口大春园演出，演员有李玉水（武老生）、林世海（丑）、阿喜（开口跳）、陈聚法（老外）等。之后李玉水又与张正奎（武生）、阿龙（武净）、筱东林（武旦）、陈宝香（开口跳）等，在镜花园演出。

民国三年（1914），镜花园演出兼演调腔文戏的文武绍班。文班名角林芳锦（老生）、筱凤彩（老生）、王茂源（丑）、胡凤林（旦）、史亦奎（大面）、裘涌棠（武老生）等，常与武班周老紫云班合班演出，双方配合默契，并摹仿京班舞台格式，演出连台本戏《包公案》。此戏是在传统剧目《三官堂》、《节奏图》、《轩辕镜》、《钓金龟》和《落帽风》等剧基础上，加上说部《七侠五义》的故事改编而成。裘涌棠饰演“花蝴蝶”花冲，穿插表演翻铁杆的武技，颇能吸引观众，于是文武绍班名声大起。绍兴，因古代称越，故人们呼为越剧班。

民国九年，镜花园因年久失修，不能再演戏，艺人们遂与海宁路天保里房东订立合同，建造名为越舞台的戏园。但因戏目缺乏新鲜感，服装、布景陈旧简陋而营业不佳。林芳锦乃仿效京剧编排新戏《铡判官》，采用机关布景，插以滑稽及“游十殿”之类神仙鬼怪表演，舞台上设置油锅水柱，烟雾迷漫、光怪离陆使观者渐众。之后，继续演出《渔樵会》、《松鹰图》、《玉龙球》、《落绣鞋》、《玉麒麟》、《斩经堂》等戏，颇得观众的赏识和赞誉。后来林芳锦由于年老力衰解约归乡。后起的吴昌顺虽唱做俱佳，惜不能编演新剧。加之军阀混战，越舞台地处华界，经常晚上戒严，致使戏园门庭冷落。房东以戏班欠租而不愿再借，艺人也因此星散。

民国十二年，闸北升平歌舞台因事停锣，有潘某到绍兴邀集班底，聘请梁幼侬（老生）、林玉麟（花旦），陆长胜（老外）、汪筱奎（二面）和小杨大官等来沪，在闸北新舞台演出《反五关》、《挂玉带》、《双剪发》、《龙凤锁》等剧，后因剧场屋柱不固，被饬令停演。绍班艺人乃先后转入笑舞台、大世界演出。与此同时，又有一些绍剧班社陆续来沪，演出场子也逐渐扩大到蓬莱市场、天香戏院、浙东戏院和南市戏院等剧场。

绍兴从清末民初至二十世纪二三十年代，在沪颇负盛名的演员有林芳锦、筱凤彩、梁幼侬等。老生林芳锦擅长黑头戏，以饰《铡判官》、《卖花龙图》、《玉麒麟认罪》等剧中包拯一角闻名，时有"活龙图"之称。老生筱凤彩擅演《高平关》、《潼关》、《双龙会》、《龙凤锁》等剧，并善创新腔，故与林芳锦同被誉为绍班之汪（桂芬）、谭（鑫培）。梁幼侬兼擅老生和老外，唱做俱长，他在唱做颇繁的《松鹰图》中饰乞丐，演唱时跪台前达一小时，感情凄恻、动人肺腑，致使观众产生恻隐之心，掏钱布施。当时胜利公司灌制了他演唱的《双金锭》、《钓金龟》、《药茶记》等剧唱片。

民国十九年，余姚人孙梅庆、杜阿鹤等人合资，在北京路老闸桥畔建造专演绍剧的场子老闸戏院。在沪的同春舞台进入老闸戏院演出。从此该戏院成了同春舞台的基本场子，主要演员有老生吴昌顺、老外陆长胜、陈鹤皋，花旦爱锦馆，二面彭沛霖、汪筱奎等。同春舞台还经常聘请其他绍班著名艺人前来客串。常演剧目有《瑞香球》、《夔龙镯》、《龙虎斗》、《紫霞杯》等，同时还移植过京剧《群英会》、《龙凤呈祥》。三十至四十年代，同春舞台曾多次与在沪的女子越剧"四季春班"等同台演出。

1937 年抗日战争爆发，战乱使绍剧班社在上海无法生存，不少班社解散，部分艺人或改行或返乡，唯同春舞台和其他少数绍班演员仍在长乐绍兴戏场和大中华剧场演出。这一时期一批绍剧后起之秀崭露头角，如七龄童、六龄童、十三龄童等。抗战胜利后，绍兴大班虽有所恢复，但在蓬勃兴起的女子越剧的冲击下，难以得到发展。

中华人民共和国成立后，同春舞台和同兴舞台易名为同春绍剧团和同兴绍剧团，并不时前往杭州、绍兴等地演出。同春绍剧团团长为章宗信（七龄童），主要演员有筱昌顺、陆长胜、陈鹤皋、章宗义（六龄童）、章艳秋和筱柏龄。章宗义（六龄童），工武生兼武丑，六岁即在上海同春班学艺，十二岁正式登台。武功矫健、功夫娴熟，尤以演《三打白骨精》、《闹天宫》、《火焰山》中孙悟空见长，人称"猴王"。同兴绍剧团的团长为筱月英，主要演员有筱芳锦、筱月楼和盖昌顺。1953 年，这两个剧团先后返回浙江绍兴，归属于当地文化部门领导，从此上海再无专业绍剧团。

绍剧的音乐唱腔，以二凡、三五七为主，兼唱阳路、调腔以及一些小调和曲牌，二凡唱腔激越高亢，悲壮豪放。三五七以其唱句三字和五字句构成上句，七字句构成下句而得名，其行腔委婉，清越流畅。绍剧进入上海后，艺人们对旧腔进行加工改造，使之适应沪上观众审美的需要。如筱凤彩、吴昌顺等对高亢激越的腔调增加花腔滑音，音色由此而柔和婉转。绍剧的音乐伴奏乐器除板胡、笛子外，还有斗子（琥珀），又称"金刚腿"，以及梆子、月琴（阮琴）、三弦、唢呐、笙、管等。打击乐器有大锣、大鼓、大钹。锣鼓点粗犷、朴实，自成一格，进入上海后，又吸收京剧锣鼓点，被称为"绍班锣鼓"。绍剧的传统剧目约有三百余个；剧目来源不一，有来自调腔、秦腔、昆腔、目连戏、以及其他剧种。其中最早有十八本大戏，如《对珠环》、《药茶记》、《龙虎斗》、《三官堂》、《雌雄鞭》、《紫金鞭》、《紫霞杯》等，称为"老十八出"；

又有十八折小戏，如《女中魁》、《别妻》、《板凳》、《补缸》、《顶砖》、《酒楼》等，称为“小十八出”。经常出现在上海舞台上的，多为反映忠奸争斗、抗敌御寇、征战杀伐一类历史故事的剧目，其次是包公戏和侠义戏，家庭纠纷及婚姻爱情故事也占有一定比例。绍剧中颇具特色的鬼戏，皆出自目连戏，以《男吊》、《女吊》和《调无常》为代表，直至1949年后在上海仍有演出。绍剧进入上海后，演出受京剧影响较大，除上演传统剧目外，还移植了不少京剧剧目，如四十年代演出的连台本戏《三国志》、《济公传》、《封神榜》、《西游记》、《水泊梁山》、《乾隆下江南》等。

沪上绍剧在乱弹班初期，演出文武戏参半，武戏作为“突头”排在前，文戏则作为正戏排在后。后随观众欣赏的要求，文班和武班开始区分开来。文班演出注重情节、唱腔、表情、做工，武班则多偏重跌、扑、翻、摔、吊、打等。文班的演员行当分为三堂：白脸堂、花脸堂和旦堂。白脸堂有老生、外、末、小生；花脸堂有大面、二面、小丑、四面；旦堂有正旦、花旦、作旦、老旦、五旦，三堂共十三人，艺人称为“十三先生”。在武班中，增加了武老生、武生、武净、武旦、武丑和开口跳等脚色。武班演戏受民间武技和目连戏的影响，在剧情中穿插一些特殊的武技，如“丢龙头”、“旋包”、“九窜滩”、“手顶”、“甩桌”、“穿耳线”、“叠罗汉”、“飞钢叉”等。开打紧张，别开生面。对于武班在沪时的表演，徐慕云《中国戏剧史》云：“清季末叶，越剧班曾莅沪奏演，以武戏名角之武工冠绝一时，为各班所弗及。”又云：“其武角之身手灵活、跌摔认真，实高出皮簧班之武生、武二花等百倍以上”。可见其武打技艺之精。文班于二十年代在沪上演出时，也深受一些知音者的赏识，据当时《申报》的评述，认为一些主要演员的表演，身段、台步、念白、唱腔诸方面，无不悉心准绳，与京剧比较，实各有所长。

上海旅沪绍兴人较多，酱作业、染坊业、咸菜业、丝绸业等多由绍兴人经营。绍剧在上海盛行后，爱好者便开始酝酿成立绍剧票房。民国二十二年，上海商界人士孙梅卿发起和组织了第一个绍剧票房越声票社，聚集一批票友，假老闸戏院楼上为活动场地，自任社长，其演出曾受到各界好评。民国二十七年，沈益寿组织了一个以证券交易所职员为主的票房，名曰公余票房，沈任社长，王晓籁为名誉社长，还聘请了绍剧艺人周昌顺为教师，多在大中华戏院及老闸戏院演出。同年，又有赵尔昌联合了工商界的票友，发起成立了七邑绍剧研究社，由赵任社长。该社集各路票房之精华，阵容整齐，活动的时间也较长，直至1949年前夕。四十年代，又相继出现了越华、义社、益友社和绸业等票房。一些绍剧票友，拜老艺人为师，切蹉技艺，登台亮相。有的应邀灌制唱片，也有的因此而下海，从事粉墨生涯。在当时的《越剧日报》和《越剧报》上，曾对绍剧票房作了专题报道和评论，称：“沪上越剧票房林立，人材辈出”，“各精其所好”云云。绍剧票房为培养绍剧人才，扩大绍剧在沪的影响，起了积极的作用。1949年后，在绍兴籍人居住集中的地区，建立了业余绍剧演出队，使沪上绍剧票房活动持续至今。

扬剧　发源于江苏扬州，成长于上海的戏曲剧种，由扬州香火戏及花鼓戏、清曲融

会衍化而成。

扬州香火戏，起源于迎神驱鬼的古傩。旧时扬州农民、工匠、渔民，常邀请香火僮子做会，演唱神书。至清乾隆年间(1736——1795)，神会由内坛走向外坛，由做会发展为唱香火戏，逐渐戏曲化。光绪年间，部分渔民沿长江来上海谋生，按习俗每年要做“渔船会”、“太平会”，聘请家乡香火僮子到上海做会。光绪三十一年(1905)，江都县樊川香火艺人杨五至浦东定居，邀约艺人贾玉清、丁崇斋、王明浩、王德奎等十余人，分别在浦东、闸北、南市做会唱戏。清末民初，又有李有庆、范春奎、江宏稳在老西门方浜园；崔少华、周松亭在南市九亩地；潘喜云、王秀青、陈红桃、杭文奎在方浜路齐云楼等演唱香火戏。演戏时穿戴神袍，花旦则是青布裹头。最初演出的是“神书”，如“唐六本”，即《袁天罡卖卦》、《魏征斩龙》、《唐僧出世》、《九郎官请神》、《唐王游地府》、《刘全进瓜》。后来又改编移植了《张郎休妻》、《江流认母》、《赶山塞海》。当时香火戏以锣鼓为伴奏乐器，曲调有〔七字句〕、〔十字句〕、〔斗法调〕、〔七公调〕、〔娘娘腔〕、〔水瓶调〕等，高亢质朴，粗犷雄壮，被俗称“大开口”。

二十世纪二十年代初，在齐云楼唱戏的演员潘喜云年轻貌俊，色艺俱佳，其他艺人也各具所长，因此观众日增，楼主将茶馆改为“喜云楼”，成为上海最早的扬剧场子。此后，专演“大开口”的戏园相继开张，有闸北新民戏院、虹口庆升戏馆、太平桥同庆茶楼等。此外，安纳金路(今东台路)上的“维扬大舞台”也上演“大开口”。此后，来上海演唱的艺人逐渐增多，有周广才、程小六子(俊玉)、小皮匠(胡玉梅)、熊小八子(伟文)、吴万坤、丁玉阶、江红寿、尹弼瑞等。上演剧目渐以世俗的家庭题材为主，如《琵琶记》、《牙痕记》、《合同记》、《柳荫记》、《三元记》，有“十戏九记”之说。化装也有了发展，花旦用皱纱包头并改穿戏衣。表演则模仿京戏，并能演武戏，“大开口”也因此改称“维扬大班”。

扬州花鼓戏到上海的时间，比香火戏略晚，最早来沪的艺人有范春奎、小十八子(吕正才)、臧雪梅(诨名臧大狮子)等。脚色只有一小面(丑)、一包头(旦)，后来发展为“三包四面”(即三个丑、四个花旦)。剧目大多为生活小戏，如《探亲相骂》、《小上坟》、《小放牛》、《瞎子观灯》、《王道士拿妖》、《打城隍》之类。曲调轻松活泼，委婉悠扬，有〔相思调〕、〔隔垛垛〕、〔青纱扇〕等。花鼓戏的表演动作和舞姿有一定程式，如“跌怀”、“撞肩”、“跨马”、“背见”及“喜鹊登梅”、“玉兔拜月”、“蜻蜓点水”、“骑驴上坡”等。

扬州清曲进入上海的年代，与香火戏相近，以说唱为主，最早到上海的清曲艺人有尹老巴子、陆长山(两人灌过《鸦片烟自叹》唱片)、葛锦华等人，他们常为上海富户人家的婚姻、寿诞一类喜事唱“堂会”。

“小开口”是花鼓戏与清曲结合而成的一种表演形式，最早出现在杭州大世界舞台上，由臧雪梅、吕正才、方少卿等人率班演出。民国十一年(1922)，该班经京剧女演员露兰春介绍，进入上海大世界游乐场。演员除杭州演出的那班人马外，尚有戴慧芳(戴小六子)、小四扣子、何小松子(刘宛成)、何得财、徐红选、尤彭年、唐锡奎、黄德芝、陈万福等人。“小开

口”不同于花鼓对子戏和清曲坐唱曲艺，而是多角同台，剧目从“两大两小”即《种大麦》、《大烟自叹》、《小尼姑下山》、《小寡妇上坟》发展为情节复杂、人物众多的《分裙记》、《魏大蒜》、《孟姜女》、《柳荫记》。所唱曲调主要有〔梳妆台〕、〔滚板〕、〔罗江怨〕、〔湘江浪〕以及吸收杭州武林戏的〔大锣板〕（又称〔大陆板〕）。后来“小开口”也有了自己的雅称“维扬文戏”，以区别“维扬大班”。

民国十四年正月，扬剧历史上第一个女子科班新新社在上海安纳金路长安里开办。由范春奎、周殷奎、江腾蛟任教。学员有新素贞、新凤贞、新善贞（后艺名金运贵）、新玉贞（后名许桂芬）、朱金凤等。被称为“七贞一凤”。同年 7 月和 12 月，上海又陆续开办了民鸣社、永乐社两个女子科班。民鸣社招收两批学员共八人，以“玉”字取名，有筱玉宝、筱玉凤、筱玉英（后艺名林玉英）、筱玉兰（后艺名潘玉兰）等。永乐社收四名女学员，以“秀”字取名，即陈秀珍、黄秀花、高秀英、王秀兰，称为扬剧“四秀”。担任后两社的老师有尹弼瑞、董世耀、陆怀仁等。后来，又开办了张家班（张林山主办）、陆家班（陆长贵，艺名陆云霞主办）、尹家班（尹弼瑞主办），培养了“十二鸾”、“七霞一芳”和前班的“四秀四兰”、“十香十六玉”，维扬文戏舞台上涌现了五十多名年轻的女演员，生机勃勃，如灿烂群星，受到上海观众的欢迎。维扬大班受维扬文戏的影响，于民国十六年也招收女徒，戴玉花、白里红、朱兰芳、小巧云、潘慧芳、华素琴分别拜崔少华、陈宏涛、李小琴为师。女演员的涌现，给演出带来了生机。以往维扬文戏与维扬大班界限分明，不相往来。是年 3 月，崔少华、潘喜云、周松亭等人发起成立“上海市维扬伶界联谊会”，有二百多个演职员参加。该会呼吁两派艺人携手同台合演。期间发生维扬大班艺伶王月华遇害案件，联合会举行送葬大游行，要求保障人身安全，严惩凶手。该事件推动了维扬大班与维扬文戏的融会。民国十七年，维扬大班中引入维扬文戏女演员筱玉兰、新玉贞、新巧珍，在维扬大舞台同台演出。演出时虽然各唱各调，但相互得到学习借鉴。自此“文戏”从“大班”中引入武功，武戏，“大班”向“文戏”学习歌舞表演和音乐曲调。民国二十年，两派演员联袂演出《十美图》，并改名“维扬戏”、“扬州戏”。民国二十一年，又成立了“上海市维扬戏研究会”。潘喜云任理事长，臧雪梅任副理事长，崔少华任总务长。二十世纪三十年代，为扬州戏兴盛时期，上演的剧目有《罗帕记》、《南瓜记》、《彩球记》、《僧鞋记》、《翠香记》、《药茶记》、《白玉连环记》等六十六记；《樊梨花》、《笔生花》、《天雨花》、《崔金花》等二十八枝花；并新编和移植连台本戏《济公传》、《三国志》、《唐王游月宫》、《孟丽君》等。一批演员著称于时，潘喜云被赞誉为“苏北麒麟童”，张月娥被冠以“江北梅兰芳”，还有臧雪梅、葛锦华、程俊玉、金运贵、十岁红、十龄童、高秀英等。演出班社达十余个，专演扬剧的场子除维扬大舞台外，还有维扬共和台、江北大戏院、太原坊、长春楼及各大游乐场等三十余处。

抗日战争爆发后，上海扬剧戏班一部分转向内地，一部分返回故里。民国二十七年，一些演员流亡大西南，一度曾参加过抗日演剧队。抗战胜利后，崔少华回到上海，上海市维扬

研究会成立，扬剧演出班社与场地得以恢复。

四十年代，艺人们进一步向京剧学习了武打技巧，身段动作、服装头饰、脸谱化装，还借鉴了越剧、淮剧及话剧等表演手段，丰富了艺术表现力。脚色行当也由生细分为小生、正生、老生；旦分小旦、花旦、正旦、老旦；丑分文丑、武丑、男丑、女丑等。在此基础上形成了各行当艺术流派，仅生旦行当就有金（运贵）派、高（秀英）派、石（玉英）派、华（素琴）派。金运贵，原名刘秀卿，因擅演《珍珠塔》，有"活方卿"之称，她创造的〔自由调〕和金派表演风格，在扬剧界有很大的影响。艺人们还在原有曲调的基础上，对音乐唱腔进行改革和创新，形成曲牌体与板腔体相结合的音乐体系。常用曲调和板式有〔滚板〕、〔数板〕、〔大陆板〕、〔十字调〕、〔梳妆台〕、〔补缸调〕、〔汉调〕、〔银纽丝〕等。早期扬剧，虽有阔口、窄口（大小嗓子）之分，却同调同腔。自女演员出现后，针对男女音域的差异，乐师江腾蛟等人创造了同调不同弦的路子，即同一曲调，女声用"1 — 5"弦，男声用"4 — $\dot{1}$"弦，这样，女音不变，男音则比原来提高三度，解决了男女同台合演的问题。吸收了京剧、昆剧的锣鼓经和吹奏曲牌，丰富了场景音乐。场面有二胡、四胡、琵琶、扬琴、三弦、月琴、竹笛、唢呐、大锣、铙钹、堂鼓、堂锣等伴奏乐器。

1949 年后，上海计有八个维扬剧团：勇敢、苦干、华庭、联合、革新、新生、改进、三发。1951 年合并为五个，正式定名为扬剧团。之后，演员潘喜云、金运贵、崔东升、高秀英、石玉兰、华素琴等相继返回江苏、安徽，就地参与和发起组织苏北扬剧团（后为江苏省扬剧团），扬州市扬剧团、安徽天长扬剧团等。1954 年，上海的扬剧《上金山》、《八姐打店》、《偷诗》等剧目参加华东区戏曲观摩演出大会，顾玉君、筱奎童、蔡元庆、丁曼华等分别获演员一、二、三等奖。1958 年，经过整风后的上海华联、友谊、艺宣三个扬剧团，分别归属普陀、杨浦、闸北管辖，并拥有一批编导演职员，在挖掘整理传统剧目中，较成功地上演了《十二寡妇征西》、《珍珠塔》、《洪宣娇》、《纣王与妲己》、《碧血扬州》、《梁祝哀史》、《八姐打店》、《皮匠挂帅》、《秦香莲》、《海公大红袍》等剧目。创作剧目《黄浦江激流》、《东方钟声》，在五十年代至六十年代初期产生过一定影响。筱金运贵、筱玉霞、顾玉君、陈碧秋、蔡元庆、丁曼华在扬剧音乐唱腔上，逐渐形成了各自的风格和特色。"文化大革命"期间，扬剧团均停止演出，1972 年前后分别解散。

上海扬剧早期业余演唱活动，有厨师帮、鞋子帮、"老揪"帮（理发业）；1949 年后，上海电车公司、理发业和普陀、黄浦等区文化馆曾建立业余扬剧团（队）；八十年代，成立"上海扬剧之友"、"上海扬剧艺友联谊会"业余组织。现上海虽无专业剧团，但外省市扬剧团常莅沪演出，仍有许多观众。

锡剧　起源于江苏常州、无锡一带，流行于苏南、上海和浙江杭嘉湖地区的戏曲剧种。曾名常锡文戏。

锡剧的声腔属滩簧系统，曲调则为滥觞于常州、无锡一带的民歌俚曲。它由曲艺常州

滩簧和无锡滩簧，经历了对子戏、同场戏、常锡文戏诸阶段，逐步成为具有独立品格的剧场艺术，而其发展的主要过程，则是进入上海后完成的。

民国二年(1913)，一说民国七年，锡帮艺人袁仁仪(袁老二)带了一把四弦胡琴进入上海，走街串巷或出入于茶坊酒楼，求人点唱。接着，常帮艺人孙玉翠等也到上海。他们均活动于南市小北门、沪东杨树浦、沪西曹家渡等地，在空场围地设摊演唱，内容也从抒情、写景的小段、开篇，发展到有一定情节的小戏，剧目有《拔兰花》、《磨豆腐》等。在街头卖艺争取到基本观众后，袁仁仪即返回无锡，邀来李庭秀和邢长发等，树起"无锡滩簧龙凤班"旗号，先后进入天外天等游乐场演出。孙玉翠则在常州"油腻帮"(饮食业)的资助下，会同王嘉大、周甫艺师徒，挂牌"常州古曲"，进入了花花世界与小世界游乐场。与此同时，已在无锡享名的"满天红"过昭容和沈阿焕、卞和尚、刘召廷、金德祥等也陆续来沪搭班，互比高下。当时，锡帮的袁仁仪、李庭秀、过昭容等在天外天茶楼演出，取名为"无锡班"、"苏锡新戏"；常帮的王嘉大、周甫艺等则仍以"常州古曲"牌子在小世界演出。民国十年天外天茶楼失火，无锡班迁往大世界演出，改名"无锡滩簧"；不久又在小世界与常州古曲分台演出。一次偶然的机会，袁仁仪与王嘉大在点春堂合演了《庵堂相会》，后常帮小生周甫艺与锡帮花旦过昭容又正式合班演出，从此常州、无锡两帮打破界限，逐步趋向合流。

民国十五年，常帮孙玉翠在上海拜京剧艺人王浩平为师，并请王为孙家班排戏，在杨树浦如意楼首次演出古装戏《花碧莲》。他们用花布按京剧服饰制做戏服，虽简陋、粗糙，却使观众感到新奇。与此同时，常帮与锡帮日趋合流，常帮的无锡籍艺人李如祥鉴于这一剧种所演多为文戏，乃正式挂牌"常锡文戏"。

常锡文戏阶段开始之初，京、簧(滩簧)合班演出对剧种的发展也有一定影响。当孙玉翠请王浩平排戏之时，李廷秀班也请来京剧大衣箱兼汽灯师傅何志尚说戏，演员张雪霞还动员其在京剧班演戏的丈夫黄翠芳参加李廷秀班，同时加入同台演出的还有京剧花脸赵金奎等，合班后戏码虽同而演唱曲调各异，如上演《狸猫换太子》时，《九曲桥》、《打鸾驾》几折唱京剧，其余仍唱常锡文戏，上演《红鬃烈马》时，《投军别窑》、《武家坡》唱京剧，其余均唱常锡文戏。这种被北方同行称为"两下锅"的演出，大约持续三四年之久，使常锡文戏有机会吸收京剧剧目和表演艺术。进入二十世纪三十年代后，该剧种更进一步移植京剧连台本戏，如《封神榜》、《火烧红莲寺》、《济公传》、《七侠五义》、《血滴子》等。这样，在服装、化装和表演程式艺术手段方面都参照和模仿京剧。

常锡文戏阶段的音乐唱腔，除了把原有的簧调衍生出老旦〔反弓调〕、〔流水〕、〔滚板〕、〔紧拉慢唱〕外，更引进了京剧全套锣鼓经，还先后吸收了徽调〔高拨子〕、苏州文书〔铃铃调〕、申曲〔三角板〕等，特别是把武林班的〔大锣板〕衍化为〔大陆板〕，并作为第二基本曲调之后，就逐步形成了锡剧独有的板腔体系。伴奏乐器也从一把二胡，发展到弦乐三弦、琵琶；击乐锣、鼓、钹、板，吹乐笙、箫、管、笛齐全的乐队。

之后，随着锡剧观众面的不断扩大，原在苏南城乡演出的班社纷纷涌进上海。如颇负盛名的梅家班（梅金海夫妇率领女儿梅兰珍、梅玉珍）、顾家班（顾嘉生率领徒弟姚澄、何枫）等，也相继来沪作巡回演出。1949 年前后，王汉清、王嫒嫒成立的红星剧团，张玲娣、周葆翔成立的新华剧团，张茂生、张雅乐成立的联合剧团也长期演出于上海各茶楼、剧院和游乐场，形成了一个人才荟萃、特色纷呈的繁荣局面。著名演员除上述以外，还有男"三鼎甲"沈阿焕、匡耀良、郑桂芬。女"三鼎甲"白玉秀（梅兰珍之母）、周菊芳、徐林美，以及所谓"唱煞金德祥，急煞杨永祥、哭煞周葆翔、风雅小生李如祥"的"四大祥（翔）"。常演剧目有大同场戏《三笑》、《何文秀》、《珍珠塔》、《白蛇传》、《秦香莲》等，连台本戏有《薛丁山征西》、《五虎平南》等，还演出时装戏《黄慧如与陆根荣》、《筱丹桂》以及江苏公案戏《褚凤娣》等剧目。为了谋求自身的发展，还成立了"常锡文戏研究会"（1949 年后改组为"常锡文戏改进协会"，成为上海市戏曲改进协会下属的九个分会之一）。

1949 年后，各剧团更组织力量挖掘整理了一批传统剧目，创作、改编了一批现代戏和历史剧，如《梁红玉》、《显应桥》、《百战百胜》等，并对表演艺术、音乐和舞台美术等全面进行改革。表演上除继续从京剧、昆剧等兄弟剧种吸取养料外，还学习话剧、歌舞的表现手法。音乐上着重对〔簧调〕、〔大陆调〕、〔铃铃调〕等进行加工和提高，扩充了许多新的板式，增加了伴奏乐器，组成拉、弹、吹、打齐备的乐队，摒弃了一些过去吸收的，与本剧种风格不相和谐的某些京剧曲调。在舞台美术方面也进行了许多改革尝试。1952 年 8 月，江苏苏南行政公署举办苏南地方戏曲集训班，把在沪各锡剧团撤回江苏集训。集训结束后，经江苏省文化局研究决定，将常锡文戏正式改名为锡剧。在上海的因故不能回苏南集训的艺人，合并组成"红旗锡剧团"，属黄浦区管理，并以大世界为基地，经常演出。1958 年，江苏省的嘉定、青浦、金山等县划归上海市。原属江苏省以濮阳、林月珍为主的嘉定县锡剧团，以孙少俊、徐静芬为主的金山县锡剧团和以周葆翔为主的青浦县锡剧团同时归属上海。1961 年，上海市的四个锡剧团曾联合公演锡剧《珍珠塔》，盛况空前。各团又分别创作了《六里桥》、《周立春起义》、《姑嫂练武》、《一副保险带》、《喇叭村》、《春兰》等新剧目，在上海的戏剧节及戏曲会演中获得多项奖励，其中《姑嫂练武》由上海海燕电影制片厂于 1965 年摄成戏曲影片，扩大了锡剧的观众面。嘉定县锡剧团由于长年上山下乡，深入群众，送戏上门，多次获得上海市文化局先进集体称号，并自办学馆，培养了一批优秀的青年演员。"文化大革命"中，这四个锡剧团都被解散，"文化大革命"后，各锡剧团虽恢复演出了一个时期，但因各自原因，相继停锣歇业。

甬剧　从浙江宁波传入上海的戏曲剧种。约形成于十九世纪。先后经历了串客班、宁波滩簧、四明文戏、改良甬剧诸阶段。于 1950 年正式定名为甬剧。

甬剧渊源于宁波的田头山歌，并受苏滩影响，逐渐由曲艺过渡到戏曲。它的演变和发展，可追溯到"串客"。串客是当地农村业余说唱者的称谓。经常在农闲时节应邀在农村演

唱山歌小曲，又借用当地盲艺人“唱新闻”的曲调说唱故事。清道光年间进入城镇，并自组班社作营业性演出，时称串客班。光绪六年(1880)上海茶馆老板马德芳、王章才鉴于在沪经商的宁波人渐多，乃自宁波邀串客邬拾来、杜通尧、黄阿元、李阿集等来上海小东门凤凰台和白鹤台等茶楼演出，受到观众欢迎。于是，宁波的一些串客纷纷组班来沪，有的跑场地，有的唱茶楼，一时多达二十余班。串客班艺人的表演，操宁波方言，水粉化装，穿着当时流行的服饰，表演动作都模拟生活，音乐唱腔也是较口语化的长段清板。伴奏乐器，开始只用一把二胡，后来逐渐增加一副鼓板和一面小锣。演员均为男性。小生称清客，丑脚称草花，小旦有上旦与下旦之分。上演的节目大都是对子戏(二小戏)和角色较多的众家戏。全部戏班仅五六人或七八人。因唱腔曲调与当时在沪流行的本滩和常锡滩簧都是一样的“起、平、落”结构，故改名为宁波滩簧。

宁波滩簧在沪演出初期的剧目主要有“七十二出小戏”。如《庵堂相会》、《双磨豆腐》、《呆大烧香》、《女告私情》、《大闹花灯》、《白牡丹唱书》、《游码头》、《卖冬菜》、《陆卖饼》、《打窗楼》、《双落发》、《纺棉花》、《拔兰花》等。为在上海站住脚跟，争取更多观众，以幕表方式编演了《义重如山》、《春风得意》、《卖肉记》等一批新戏。

幕表戏的出现，二小、三小脚色的体制已不能适应，于是增加演员，扩大戏班。演员除来自串客班外，还吸收乱弹班艺人。与此同时，对表演和音乐唱腔等也作了改进：音乐伴奏虽仍以鼓板、二胡和小锣为主，但小锣已有上场锣、下场锣和全锣等不同的敲法，还根据剧情需要，加用大锣。唱腔上，增加了许多花腔，并从乱弹戏中吸收了〔二簧调〕，表演上，串客班注重模仿实际生活，写实性较强；乱弹班讲究程式化动作，较为规范，两者互相影响，形成了虚实相间的半写实、半程式的表演风格。此外，演出场所也增加至华园、新世界、新群仙等约二十余个游乐场。

宁波滩簧时期，以男小旦为主，故又称为男小旦时期。较有影响的演员有四十多个，除邬拾来等外，尚有烂桃子、小钉子、沈春林、应云发、康集昌、倪杏生等，他们属于第一代。后继者有筱阿发、筱文斌、筱阿土、吴少山、黄泉山、黄阿高、朱芝云、黄君卿等，为第二代。

邬拾来，浙江奉化西坞镇庆南村人，二十岁时在宁波习唱串客，擅演草花(丑脚)，他到上海演出时已年近四十。由于他来沪演出获得成功，又是甬剧艺人教授艺徒的第一人，故被称为“拾来师公”。筱阿发，师从黄阿元，演花旦，善于吸收京剧的表演，以唱〔二簧调〕见长，扮相优美，做工老练，曾被誉之为“宁波梅兰芳”。上海百代唱片公司为他灌制过唱片。

民国十三年(1924)前后，上海宁波滩簧舞台上出现了来自舟山、宁波的女小旦筱爱春、筱凤春、筱瑞香、王小兰等，从此开始了男女同台合演。她们经常在法租界的乐意楼、如意楼演出，所饰演的旦脚，在扮相、身段、唱腔和表演上，都要比男旦真实、自然、优美，所以很受观众欢迎。于是男小旦逐渐退出舞台，或改做后场，敲板鼓、堂锣，或在家招收女徒授戏。当时曾有“四大名旦”之称的筱姣娣、孙翠娥、金翠玉和金翠香，均为上海土生土长的女

小旦。

二十世纪二十年代初，宁波滩簧在上海遭到当局的禁演，为了能得以继续演出，艺人据宁波俗称“四明”而改剧种名为四明文戏。并对其内容和形式进行改革，甬剧遂进入四明文戏时期。其时的主要特征是开始试演清装和古装大戏，如《阴阳团圆》、《陆凤英卖身葬父》等，并逐渐演出滩簧大戏，主要有《三县并审》、《石门县》、《双兰英》、《顾鼎臣》、《拖油瓶报恩》等。四明文戏之名，曾因遭虞洽卿等人的非议而一度改名“甬江古曲”。

三十年代初期，上海四明文戏班曾到外地演出：吕月英、吕月红的吕家班前往杭州，金翠玉、金翠香的金家班前往汉口，筱必智、金玉梅前往天津，因营业不十分理想，不久又都回到上海。其时，上海各唱片公司如百代、大中华、胜利、孔雀、高亭、蓓开、丽歌等，相继为四明文戏灌制了一批唱片。

民国二十五年8月，当时的教育局明确提出禁止四明文戏，改称改良甬剧，且上演剧目，必需送审。其时，甬剧正在兴旺时期，除“四大名旦”中的筱姣娣退出舞台外，孙翠娥、金翠玉、金翠香加上后起的“四小名旦”之一赛芙蓉，在上海鼎足而立，分别在新新公司、永安公司、福安公司的游乐场演出。“四小名旦”中的项翠英、王才香、傅翠霞亦逐渐崭露头角。

民国二十六年，金翠香招集金翠花、何桂凤、何佳宝、王宝生等人，在龙园剧场演出《双落发》，这是用〔二簧调〕唱大戏的首次尝试。《双落发》原为对子戏，经改编，成为可演四小时的大戏。然而，上海于“八一三”事变后沦陷，剧场停演，戏班解散 艺人各谋生路，有的则返回宁波、舟山，当时仅存张秀英等少数艺人仍滞留上海，间或在曹家渡一带“唱地场”，甬剧改良暂时停顿。民国二十七年，改良甬剧在上海的演出活动逐渐恢复。孙翠娥、金翠玉、金翠香邀请赛芙蓉、傅彩霞、项翠英以及张香英、黄君卿、筱美云、金玉梅等在凤凰剧场会演。这次演出，几乎集中了当时所有著名的四明文戏艺人，并在剧场广告和舞台的门帘上都写上了“改良甬剧”的大字，但所演的仍是滩簧老戏。

为了使改良甬剧有所突破，艺人们开始向文明戏和沪剧学习，移植上演时装大戏。民国二十八年，金翠香与傅翠霞、项翠英、王宝云等人合作，邀请文明戏编导叶峨焦任编剧，在中南饭店首演根据京剧《清风亭》改编的《天打张继宝》，获得了成功。随后，金翠香等又请叶峨焦排演时装大戏《空谷兰》和《少奶奶的扇子》。民国三十年初，金翠香又组织傅彩霞、筱彬云、柴鸿茂、筱必智等，在中南饭店演出根据沪剧改编的大戏《啼笑因缘》等，达八个月之久。之后，金翠香又在银门剧场、恒雅剧场继续演出新戏。当时以她为首的金家班，已成为演出改良甬剧最有影响的戏班。

民国三十年底，王宝云到宁波邀请徐凤仙来上海，徐来沪后，即请王宝云任编导，与张秀英、孙荣芳等人，在皇宫剧场演出四本《金生弟》和《孤女魂》。次年，在广播电台唱四明宣卷的贺显民也加入皇宫剧场，与徐凤仙搭档，主演《华姐》，上座率极高。贺显民把宣卷的唱腔融合到四明文戏的唱腔中去，形成了一种旋律徐缓、长于抒情的新基本调，被其他艺人

广泛接受和运用。自此奠定了徐凤仙和贺显民长期合作的基础。民国三十五年至1949年，金翠香、张秀英、徐凤仙、贺显民等曾分别合作，先后于新乐剧场和恒雅剧场演出改良甬剧。

改良甬剧期间，上演了四五百出“清装”和“时装”小戏和大戏。舞台美术也相应有所发展，逐渐采用新式布景、灯光和道具。乐队从三五个人扩大到七八个人，伴奏乐器除原有的板胡、二胡、板鼓、小锣、大锣等乐器外，增加了西洋乐器小提琴、钢琴、萨克斯管等。唱腔从老基本调，发展形成适合于演大戏的新基本调。演出也进入较正规的剧场。

1949年10月，张秀英在恒雅剧场，把她的张家班改称为立群甬剧团。至此，该剧种才正式定名为甬剧。立群甬剧团由王宝云任团长兼编导，张秀英任副团长，张秀珍、傅彩霞、柴鸿茂、筱必智等为主要演员。是年年底上演《血染家乡泪》，产生较好的社会效果。1950年春节演出王宝云编剧的《活宝进门》，参加上海市戏曲演唱竞赛，荣获剧本一等奖，张秀英、王宝云获演员二等奖。1950年4月，王宝云组织甬剧改进协会，同年9月，他脱离立群甬剧团，和金翠香、傅彩霞、夏月仙、柴鸿茂等另组由他任团长的堇风甬剧团，演于皇后剧场。这时，立群甬剧团也从恒雅剧场转入龙门和金门等剧场演出，并改名群力甬剧团，充实了孙荣芳、徐松龄、葛伟龄等主要演员，由孙荣芳任团长，张秀英任副团长。当时的上海甬剧舞台，形成了堇风与群力两个剧团竞争对峙的局面。1951年，上海市春节戏曲演唱竞赛，群力甬剧团演出的《照妖镜》，堇风甬剧团演出的《金元宝》，均获得剧本一等奖。其中《金》剧中的演员王宝云还获得一等荣誉奖。同年8月，堇风甬剧团在皇后剧场，上演由王宝云、邱志政改编的《金生弟》。该剧以新基本调为主，配以小调，二簧调和部分老基本调，增加了扬琴、三弦和笛子等伴奏乐器。演出时间长达八个月。

1951年年底，堇风、群力和宁波的凤仙甬剧团，在上海的中国大戏院举行甬剧大会串，联合演出现代戏《小二黑结婚》。由王宝云、贺显民双串小二黑，张秀珍、金玉兰双串小芹，金翠香、徐凤仙双串小芹娘，徐松龄扮演小芹爹、孙荣芳扮演二诸葛。演出产生很大反响，同时也带来了上海甬剧演员阵容的大调整。不久，群力与堇风两剧团合并为堇风甬剧团。徐凤仙、贺显民后来也再次来沪，加入由生生甬剧团改名的凤笙甬剧团。1953年春节，张秀英在大世界，又改组成立了鄞风甬剧团。此外，一些较小的甬剧团如立艺、众艺、新艺、合作等也纷纷建立。当时，上海的甬剧团有八个，出现繁荣景象。

1953年5月，凤笙甬剧团在皇后剧场首演由周廷黻编剧的《田螺姑娘》，获得成功。同年底，徐凤仙、贺显民离开凤笙甬剧团，进入鄞风甬剧团。该团自1954年起，先后上演一批新编和改编剧目，如《凤仙花》、《新姐妹花》、《三县并审》和《半把剪刀》等，1956年初，以张秀英为团长的鄞风甬剧团，又改称星光甬剧团，继续在大世界演出现代戏《翠岗红旗》、《志愿军的未婚妻》、《罗汉钱》等。

1958年，上海的所有甬剧团统一合并为堇风甬剧团。团长贺显民，副团长张秀英，编

剧天方、王行等，主要演员有金翠香、徐凤仙、柴鸿茂、孙荣芳、史少岩、葛伟龄、范素琴等。该团重建后，不仅在上海各剧场公演，还送戏到工矿、农村、海岛和部队进行慰问演出。并在静安区戏曲学校开设甬剧班，培养青年演员。堇风甬剧团自1959年开始，上演了新创作的现代戏《甬江风雷》、《海底红花》和《高尚的人》等，同时也改编演出传统戏。1962年3月，该团应中央文化部之邀，携带甬剧三大传统悲剧《半把剪刀》、《双玉蝉》和《天要落雨娘要嫁》晋京演出，轰动京城，周恩来总理观看了《半把剪刀》的演出。

1963年，堇风甬剧团上演《冒得官》后，未再演出。“文化大革命”期间，该团被解散，团长贺显民遭受迫害身亡。现上海已无专业甬剧团，但在黄浦区等文化馆，尚有业余爱好者活动。

苏剧　流行于长江三角洲地区操苏州方言的地方剧种，形成于上海。前身是起源于江苏苏州地区的曲艺——苏滩（又名对白南词，俗称“打山头”）。据《清稗类钞》载，苏滩“集同业五六人或六七人，分生旦净丑脚色，不加化装，素衣围坐一席，用胡琴、弦子、琵琶、鼓板，所唱亦戏文，唯另编七字句，每本五六出，歌白并作，间以谐谑”。清同治年间（1862—1874），苏滩流传到沪。当时习唱多为商界人士，仅以自娱，称为清客。著名的有李玉亭、王春舟、毛敦和等。以后，艺高者首推商人汪利生，他收珠宝店青工林步青为徒，称曰：“此子灵活，能为苏滩争光。”光绪十年（1884），苏州名角张筱棣在四马路义园茶馆公演，林步青客串三日，倍受赞扬，遂与弟林步瀛以及杜子香、蔡云麟等，组成上海第一个职业苏滩班。朱筱峰、张筱棣、叶菊生、周珊山、筱桂荪等也陆续建班，在茶馆、书场及堂会演唱。因其通俗生动、音乐优美而大受欢迎。到十九世纪末，苏滩已成为上海流行的主要曲种之一，并以热闹风趣自成风格，被称为“海道”，以区别于苏州的“苏道”，常赴京、津、汉、甬、杭等地演出。

光绪年间，林步青与京、昆剧演员周凤文、何金寿、小桂枝、王永利等，常在丹桂茶园、新舞台合演京昆小戏，并在幕间化装表演苏滩段子，如《马浪荡》、《荡湖船》、《卖橄榄》等。以后，朱筱峰、费西冷等也在游艺场表演化装苏滩，各班社纷纷效学。自此，苏滩便由曲艺坐唱演变为具有简单的舞台表演形式的戏曲雏型。化装苏滩出现后，坐唱苏滩因其风格独特而仍拥有一定观众。从二十世纪初至三十年代末，化装表演与坐唱并存，这是苏滩的兴盛时期，各剧种、曲种有不少艺人改唱苏滩。民国九年（1920），上海租界废娼，因“《卖橄榄》、《卖草囤》之类诸妓皆有擅者”（引自《海上冶游备览》），故妓女转业此行者甚多，加上外来献艺的，一时艺人达四百余，专业班社二十多个，每日观众逾万，成为上海主要舞台艺术之一。其时名目繁多，有化装苏滩、古装苏滩、全班女子苏滩、女子配角化装苏滩、化装坐唱苏滩和素衣坐唱苏滩等。著名演员有：丑脚林步青、净脚朱菊峰、老生张筱棣（以上三人称为苏滩“三鼎甲”），以及费西冷（丑）、范少山（丑）、陈少赓（丑）、朱国梁（老生、净、丑）、蒋婉贞（小生）、庄海泉（二花）、龚祥甫（小生）、张凤山（旦）等。班名多数冠以班主姓氏而称某

家班，取专名的则有国风社、正风社、玉韵集、怡红集、凤鸣集等。民国二十四年，上海成立了苏滩歌剧研究会，提出“以研究和促使化装苏滩进一步向歌剧（戏曲）化方向演变”的口号。同年，该会几十位艺人联合排演了大型舞台剧《昭君出塞》、《三笑》、《描金凤》，这是化装苏滩发展成苏剧的重要转折，到三十年代末，化装表演已成为苏滩演出的主要形式，并积累了一定的舞台经验。民国三十年，国风社和正风社合并建立上海国风苏剧团，首次出现苏剧剧种名称。

苏剧的传统剧目与化装苏滩一致，分为两大类。一类称前滩，绝大部分源于昆剧，常演的有：《西厢记》、《牡丹亭》、《红梨记》、《烂柯山》、《玉簪记》、《绣襦记》、《精忠记》、《西楼记》、《白蛇传》、《义侠记》、《水浒记》、《占花魁》、《渔家乐》等，但演出时多取其以生旦为主角的折子戏，共百余出。其故事情节和对白，与昆剧基本相同；唱词由长短句改为通俗浅显的七字句，可加衬字，较注重声韵平仄，体式与七言诗体近似，不乏雅俗共赏的唱段，文字粗劣之处也不少。有时为适应苏剧演员不善舞蹈的特点，也将情节作局部改动，如《孽海记·下山》，昆剧中和尚出场有大段锣鼓身段，接唱〔赏花时〕；苏剧则将串工改为赞羡“渔樵耕读”的四个唱段，以描述社会风情，又涉及四大美人，点出思凡之心态。凡武打场面皆以唱代之。另一类称后滩。剧目有昆剧中以丑脚或二面为主的喜剧折子，如《教歌》、《张三借靴》、《嵩寿》、《呆中福·洞房》、《琵琶记·大小骗》等；也有移植自花鼓戏和其他剧种的小戏，如《扦脚做亲》、《探亲相骂》、《卖草囤》、《卖青炭》、《卖矾》、《捉垃圾》、《打斋饭》等；还有改自曲艺的，如《游观十八景》等。

苏剧的基本唱腔为〔平调〕（又称〔太平调〕或〔大平调〕），由曲艺音乐〔南词调〕发展而来。容量大，变化多，生旦净丑、老少角色都可运用，虽唱法和乐曲各有不同，但基调大致一样。中速不拖腔，适合叙事和对唱；慢速拖腔多，适合抒情和回忆；还可接快板、散板，或转其他曲调。其他常用曲调多源自江南的民间小调，有凄凉的〔弦索调〕、〔迷魂调〕；柔和的〔大九连环〕、〔湘江浪〕；委婉的〔四季相思调〕、〔锁南枝〕；深沉的〔点绛唇〕；悲伤的〔哭七七〕、〔哭相思〕；明快的〔费伽调〕、〔紫竹调〕。从兄弟剧种中吸收的曲调有徽调的〔挑袍调〕、昆剧的〔急三枪〕。板式分为快板、流水板、慢板、起板、落板、长文、短文、叠句、三三、下路、水工、底泛、女工等十多种。《昭君和番》包含曲调最多；《跃鲤记·芦林》难腔险调悉备其中。某些演员还有选择地将京剧、梆子和各种流行歌曲掺入戏中，对此，毁誉不一。伴奏乐器主要是胡琴，另有琵琶、三弦、笙、秦琴、绰板、小锣、齐钹等。若唱段的头尾几句唱昆腔（称曲头、曲尾），则用笛子衬托。

苏剧的脚色行当分旦、老生、小生、丑四种。旦兼一切唱阴面（小嗓）的角色，如贴旦、正旦和花旦。老生兼净、正生和老外。小生兼纱帽生和雉尾生。丑兼白面、二面、小面和老旦。表演时，要求咬字清晰，语气顿挫显著，面部表情丰富夸张；但舞台动作和身段极少，台步走场也随心所欲，重唱不重做。

国风苏剧团阵容较强，除朱国梁、华和笙外，还有龚祥甫、李丹翁、张凤英、张凤云、张凤霞、筱桂笙等，后来昆剧名角周传瑛、王传淞、沈传芹，南方歌剧和滑稽戏演员宋锦章、冯春茂、蒋笑笑、陆雪涛等也相继加入，使苏剧得以吸收昆剧和其他剧种的艺术营养，在剧目、表演、音乐、舞美等方面逐步发展和规范化。除了上演传统戏外，该团还在大世界等游艺场自编自演了很多大型新戏，如《文素臣》、《林则徐》、《群莺乱飞》、《魂断蓝桥》等，从而提高了演出水平，扩大了苏剧的影响。民国三十二年，原正风社的部分人员退出国风苏剧团，致国风团人力不济，改以演小戏为主。这时。苏剧界出现了不景气的征候。其原因，一是太平洋战争爆发后，日军进入租界，社会动荡，观众锐减。二是苏剧界除国风苏剧团对苏剧的内容和形式有所革新外，其余班社仍停留在化装苏滩的水平上，且不少演员为迎合部分观众的口味，偏重讨巧易学的后滩戏和时事新赋，对唱念演都见功夫的前滩戏则少研习，以至艺术功力欠佳而影响了竞争力。此外，从滩簧演变为舞台剧的锡剧、沪剧、甬剧发展迅速，苏剧相形见绌，失去了大量观众。三是苏剧在其滩簧阶段，就以堂会演出为主，以后，多数班社仍沿旧习。抗战期间，堂会日少，艺人纷纷改行。民国三十四年初，国风苏剧团离沪去苏浙城乡巡回演出，在杭嘉泸地区立足后，上海仅剩少数班社零星演出化装苏滩。1951 年，由吴兰英、蒋婉贞等在上海建立民峰苏剧团，排演了《李香君血溅桃花扇》等大型新戏，以图重振苏剧，但因观众甚少，终难维持，数月后即离沪，落户苏州。此后，上海便无苏剧演出团体。六十年代初和八十年代初，浙江昆苏剧团和江苏省苏昆剧团曾几度来沪，公演了《李翠英》、《钗头凤》等戏，受到上海戏曲界和苏剧老观众的欢迎。

粤剧　粤剧流传到上海的时间，最早可追溯到清同治年间，据《申报》报道，同治十二年(1873)，便有粤班荣高升部在上海“大马路攀桂轩故址开园登场演剧”，所演《六国大封相》，“堂皇冠冕，光怪陆离，炫人心目，至锦伞宫灯之旦脚，淡妆浓抹，皓齿明眸”(《申报》1873 年八月初一《夜观粤剧记事》)。清无名氏《绛芸馆日记》也有光绪初“往大马路看广东戏”的记载。

清末民初，上海的城市经济有了进一步发展，广东籍富商的投资经营也达到了相当的规模，随之旅居上海的广东籍人激增，光绪三十一年(1905)前后，旅居上海的广东人已有三十多万。他们对文化娱乐有自己的要求，尤对家乡戏剧的怀念之情更为迫切。粤剧班社亦为适应此需要而进入上海。刊于民国十二年(1923)的海上漱石生《沪堧菊部拾遗志》记：“广东戏昔在宝善街与满庭芳演唱最久，其剧有出头及正本之分，角色有文有武。尝见其演正本《万年青》、《五梅尼》、《打擂》，纯用真军器，极为纯熟，彼时京剧中之真军器武打犹未风行也。又有女花旦美玉色艺双绝，与小生奇仔会串各戏，颇受粤沪人士欢迎，不亚于今之李雪芳。尝见其演正本《大香山》，每幕皆用彩景，实开剧中背景之先。”海上漱石生所述，大抵可说明粤剧在上海的早期活动情况。

民国九年(1920)至民国二十六年，是粤剧在上海活动的兴盛时期。许多著名粤班先后

来沪，其中又有男班和女班之分，且互争长短，各以自己的特色取胜。如女班因“编演之戏浅近，且布景又多，故妇女趋之若鹜”(《申报》1923年6月3日《粤剧最近之情形》)。“以是年来粤坤班，咸有竞争好胜之心。历观来沪开演之诸坤班，能负时望者，前推群芳艳影、镜花影，今以珠江艳影为最，此班不仅以角色胜，即布景、戏剧，亦具有审美精神。……群芳艳影以李雪芳、镜花影以苏州妹、珠江艳影以西丽霞，均以花旦而闻其名也”(《申报》1925年2月17日草将《粤坤班竞争之精神》)。男班则“人寿年(班)以角色胜，如千里驹、白驹荣、靓荣、靓新华。大中华(班)以新戏胜，如《风流天子》、《阎瑞生》、《王华买父》、《猛虎党》。环球乐(班)以古装戏胜，如《天女散花》、《嫦娥奔月》、《麻姑献寿》、《黛玉葬花》、《西厢待月》等”(《申报》1924年7月28日光磊室主《粤剧新谈》)。以上资料，反映了当时粤剧在上海的活动情况。在“五四”运动的影响下，以民主和科学为核心的新文化十分活跃，粤剧演出形式也受话剧、西洋歌剧和电影的影响，有了很大的改革。欧阳予倩在《试谈粤剧》中提到了这种变化：“首先在旧式的舞台上添了前幕，时装戏和西装戏搬上了舞台，大量采用方言俗话。”(载《中国戏曲研究资料初辑》)受外来文化的影响，上海粤剧舞台也相应地出现一批新剧目，如《芙蓉恨》、《新茶花》、《苦凤莺怜》、《泣荆花》、《姑缘嫂劫》、《白金龙》、《璇宫艳史》、《火烧阿房宫》等。这类新编粤剧，对上海的戏曲影响很大，不少剧种竞相仿效改编演出。同时，经过整理的粤剧传统剧目如《赵子龙催归》、《凤仪亭》、《平贵别窑》、《宝莲灯》、《西沙会》、《罗成传书》等，在上海也颇有影响。



在音乐场面和服装、布景方面，粤剧也显示了自己的特色。马师曾于民国二十二年从美国回来组织太平剧团，乐队除打击乐器外全部使用西洋乐器；薛觉先(见图)在上海自组公司拍摄电影，其时也邀请提琴家参加伴奏。自此各粤班相率仿效而成风气，并有使用色士风(萨克斯管)、吉他、文打铃(小铃当)等乐器。粤剧的服装布景，以“广东戏衣”在上海颇有名望。当时梅兰芳的演出戏单，广告词也写有“广东行头”的字样。服装华丽，盔头尤其考究，台上帐幔椅披等，绣工亦甚细致。此外，还运用声光原理，在舞台制造风雷雨电的效果。民国二十一年胜寿年剧团在上海演出《龙虎渡姜公》，舞台上出现许多机关布景，其他一些粤班也逐渐仿效。

在表演艺术方面，粤剧艺人在沪期间，移植京剧剧目，学习京剧表演技巧，拓宽剧种艺术表演手段。如马师曾、陈非侬据京剧《虹霓关》编演的《佳偶兵戎》，因饶有京剧风韵而博得沪人赞美。武生曾三多擅演开面北派戏，自称多受沪地京剧演员毛韵珂、林树森的影响。薛觉先旅沪时以京剧演员林树森为师，回粤演出《关公月下拜貂蝉》、《古城会》，串演京剧三本《铁公鸡》，以文行习武艺，大演京剧南派武技，令四座震惊，由是京剧的剧目、妆扮、锣

鼓、武打，在粤剧舞台风靡一时。粤剧与京剧及其他剧种在当时彼此产生影响，从而推动了粤剧艺术的发展与成长。这一时期，上海先后建成专演粤剧的广舞台、香港戏院、上海大戏院（均已毁）和明珠戏院、广东大戏院（今群众剧场）等，并以广东大戏院为演出中心。由于剧目不断推陈出新，文武兼备，唱词讲究韵律，加之音乐、舞美的现代化，颇受在沪粤人的欢迎。当时上海除京剧外，观众最多的便是粤剧。

民国二十六年抗日战争爆发，因受战争影响，粤剧在上海日趋式微，戏院纷纷停业。直到民国二十八年底，才由桂名扬、罗家权、新珠、谭玉兰为主演的泰山粤剧团在更新舞台（今中国大戏院）以“粤剧伶人战后的见面礼”奉献于上海观众，剧目有《冷面皇姑》、《碧玉气将军》、《三撞景阳钟》、《大闹梅知府》、《七虎渡金滩》等。民国二十八年5月，广东同乡会为救济两广难民赈演，由永安乐社（粤剧票房）演出于黄金大戏院（今大众剧场），永安公司总经理郭琳爽（票友）与花旦钟凤华合演粤剧《五湖情侣》等剧目。此外，民国二十九年大罗天粤剧团演出于大中华剧场（今上海旅行社），民国三十年太平剧团（主演马师曾、谭兰卿）在国联戏院（今五星剧场）演出《赢得青楼薄幸名》等剧目，民国三十一年光艺粤剧社演出于绿宝戏院（今食品一店楼上），民国三十三年罗家权、梁荫棠等在更新舞台演出《赵云催归》、《龙虎渡姜公》等剧。在沪的粤剧艺人中，不少人曾怀着强烈的爱国热情参加抵抗日本军国主义侵略的活动。如周康年剧团的二帮花旦瑶仙女，在“一二八”事变中从戎加入十九路军，于淞沪之役殉国。抗日战争中，艺人关德兴本着“粤剧应该上火线”的意念，先后组织粤剧救亡服务团前往前线进行戏剧宣传；马师曾与红线女等也组成抗战剧团，来沪流动演出。但也有一些粤剧班社在唱腔中使用《支那之夜》等亡国歌曲，表演不健康的剧目，损害了粤剧在沪的形象。

抗战胜利后，来沪演出的粤班有：民国三十五年凤凰剧团（主演新马师曾）在卡尔登戏院（今长江剧场）演出《胡不归》等剧；民国三十六年大兴粤剧团（主演关德兴）在虹光戏院演出《飞将军》、《华容道》等剧；民国三十七年马师曾、红线女演出于广东大戏院；1949年初麦少峰演出于宁波同乡会礼堂；谭少凤、红线女、梁天斗演出于广东大戏院。但由于二十世纪四十年代社会经济动荡，加之粤剧使用广州方言，只能演给粤籍居民观看，而在此期间，上海的江浙籍居民剧增，粤籍居民相对减少，促使粤剧在上海继续处于低潮，不少班社解散或返回广东。

自粤剧进入上海至1949年5月上海解放，曾涌现一批享名沪上的演员。二十年代至四十年代是被称为“薛马争雄”的年代，薛觉先和马师曾对粤剧的革新都颇有贡献。其他如千里驹有“花旦王”之称，李雪芳有“南雪北梅”之誉，白驹荣号称“小生王”，桂名扬人称“金牌小武”，苏州妹“做工细腻，歌喉清爽”，牡丹苏“貌犹中人，技实出众”。此外，花旦上海妹、西丽霞、雪影鸾、陈非侬、金丝猫、谭兰卿、谭玉兰、新丁香耀、萧丽湘、红线女、新珠、靓少凤、关影怜、余秋耀；生脚罗品超、文觉非、白玉堂、新马师曾、林卓芬、靓少佳、罗家权、周瑜

利、陈锦棠、萧丽章、靓次伯；丑脚廖侠怀、千岁鹤、风情杞、郑诙魁、豆皮梅、豆皮元等，在沪地都颇有影响。尤在实行男女合班后，上海妹创造了粤剧女角特有的抒情唱法，为后来红线女继承和发展。

中华人民共和国成立后，粤剧班社曾多次来沪演出。1950年大前程和永光明剧团（主演谭佩莲和靓少佳）在丽都花园戏院（今政协礼堂）演出《张羽煮海》、《柳毅传书》等剧；1951年陈笑凤等在永安剧场（今华联商厦楼上）演出，廖侠怀、西洋女等在金都戏院（今瑞金剧场）演出；1956年珠江粤剧团（主演罗品超、文觉非、陈皮鸭）在人民大舞台演出《梁山伯与祝英台》、《李秀成》等剧；广东粤剧团（主演马师曾、王中王）在群众剧场演出《表忠》等剧；1959年广东粤剧团（主演薛觉先、白驹荣）在群众剧场演出《红楼二尤》、《郭子仪祝寿》等剧；1960年广东粤剧团（主演马师曾、红线女）在人民大舞台演出《搜书院》、《窦娥冤》等剧，这次演出盛况空前，报道上海有"家家马师曾、户户红线女"之说；同年佛山专区粤剧团（主演梁冠南、司马剑琴）在中国大戏院演出《半把剪刀》、《三打白骨精》等剧；1965年广东粤剧团（主演红线女、文觉非、罗品超、罗家宝）在人民大舞台演出现代粤剧《山乡风云》，红线女在剧中成功地塑造了女游击队长刘琴的艺术形象。1949年以后来上海演出的粤剧，在剧目内容、演出形式及音乐、灯光、布景、服装、道具等方面均有新的尝试，不仅丰富了上海戏曲舞台，而且为上海地方剧种的改革、创新提供了宝贵的借鉴经验。

上海的业余粤剧活动也很活跃，1949年前的粤剧票房有永安乐社（成立于民国十四年，由郭琳爽主持）、华联同乐会粤剧社（成立于民国三十四年，由麦少峰主持）、联谊粤剧票房（成立于民国三十七年，由黄维庆主持）。1949年后的粤剧票房有联谊粤剧团、虹口区工人业余粤剧团、虹口区文化馆粤剧团、百花业余粤剧团、黄浦区文化馆粤剧队、黄浦区饮食业粤剧文工团及牯岭路、南京东路、华山路、乍浦路街道文化站等粤剧队，这些组织为满足上海粤剧爱好者的业余文化生活，推动上海业余粤剧活动的发展，作出了一定的贡献。

评剧 清末民初形成于河北唐山的戏曲剧种。由流行于冀东一带的曲艺莲花落发展而成，曾受东北二人转（旧称蹦蹦）及河北梆子等的影响，故有落子戏、蹦蹦戏、唐山落子、平腔梆子戏、平戏、奉天落子等称谓。民国二十四年（1935）在上海演出时被称为评剧，并沿用至今。

据胡沙《评剧简史》载：评剧最早到上海活动，约在它形成初期的民国元年，由以挑帘红为主的一班西路评剧演出了《双红灯》、《杨二舍化缘》等剧目，不久北返。今见载于报刊的评剧最早在沪活动的资料，为《申报》民国五年7月10日的戏目介绍，由唐山蹦蹦戏社演出于大世界游乐场，主要演员有筱如意、筱彩凤、筱麻红等，剧目有《王少安赶船》、《因果美报》、《杨三姐告状》等。由于上海观众对之还比较陌生，因此营业清淡，影响甚微。此后十余年，再无评剧班社来沪。这是评剧在上海的早期活动阶段。

二十世纪二十年代，评剧的活动中心转向东北。民国二十年"九·一八"事变后，很多

班社返回关内，有些则陆续南下。民国二十四年初，朱宝霞、朱紫霞、花金霞、花翠舫等在河北歌剧场（即西藏路新世界饭店大礼厅，今作别用）演出，民国二十四年1月26日，《申报》戏目广告首次出现“评剧”这一名称，并称她们的演出“开沪上游艺界之新纪录，是华北歌剧界之急先锋”。自此评剧开始引起沪人注意。朱宝霞班社演出的剧目有《美凤楼》、《金不换》、《李香莲卖画》、《白金哥私访》、《双招亲》等。接着，爱莲君、李筱舫也率团在河北歌剧场演出《春秋素烈》、《杜十娘》、《小过年》、《庚娘传》、《妻党同恶报》等剧目。此后，白玉霜赴沪演出，她与钰灵芝班社、爱莲君班社联合串演于中央戏院（今工人文化宫剧场），参加演出的演员还有鲜灵芝、赛灵芝、小白玉霜、李桂琴、单宝峰、珍珠花等，剧目有《双蝴蝶》、《回龙传》、《白桂花》、《丝绒记》、《恨母计》、《吴家花园》、《黄爱玉开铡》等。民国二十五年初，她与京剧演员赵如泉在天蟾舞台合演京、评“两下锅”的《潘金莲》，盛况空前。报载：“合演三天，天天客满”，称赞“熔京剧评剧于一炉，开剧界未有之盛举”（见1936年1月10日《申报》戏目介绍）。此后，她又到恩派亚戏院（今嵩山影院），与钰灵芝、赛灵芝、李桂琴、小白玉霜等继续合演，排演了不少新戏，如《反倭袍》、《玉堂春》、《阎婆惜》、《河东狮吼》、《西厢记》、《武则天》、《风流皇后》等，并先后在恩派亚戏院首演。是年8月，由洪深推荐，她在上海拍摄了第一部反映评剧艺人生活的故事影片《海棠红》，9月首映于金城戏院（今黄浦剧场），轰动上海。影片中还插有白玉霜与李奎轩合演的评剧《杜十娘》。白玉霜在上海期间，为了让沪上观众听得懂评剧的唱和白，将蹦蹦的唐山语音改用北京语音（普通话），从而获得了大量观众。她还吸收了京剧海派的表演和唱腔，舞台美术也采用上海话剧舞台的布景处理，推动了评剧的革新，使评剧艺术向前迈进了一大步。她在上海与一些进步文化名人如欧阳予倩、洪深、田汉等保持良好的联系，取得了他们的支持与帮助，排演了不少新戏，为评剧增加了大量新剧目。她的名剧《马寡妇开店》，当时上海不少剧种竞相移植改编。为此她被上海观众誉为“评剧皇后”。

三十年代中叶后来沪演出的评剧班社还有：以爱莲君、王宝兰、雅丽君、筱玉凤为主演的华北评剧团，在浙江戏院（今浙江电影院）演出；以芙蓉花、花小仙为主演的班社，在恩派亚戏院演出；以雅丽君、张彩兰为主演的班社，在大世界游乐场演出；以钰灵芝、赛灵芝、鲜灵芝为主演的华北评剧团，在先施乐园（今黄浦区文化馆）演出；以筱银凤、筱玉凤、筱桂凤为主演的平津评剧团，在月宫戏院演出；以王宝兰、花丽仙为主演的双林评剧团，在新新花园演出；以新翠霞、李金花为主演的班社，在明星、大新戏院演出；以朱宝霞、朱紫霞、花迎春为主演的双霞评剧社，在大新、荣金、皇后戏院演出。民国二十六年10月，在“八·一三”抗战的炮火声中，朱宝霞还与朱紫霞、玉牡丹、花金顺、花迎春等在荣金戏院（今建国电影院）举行“非常时期旅沪评剧联合大会串”、“七大名旦、四大全班联合演唱”，颇有声势。

白玉霜在民国二十六年离开上海后，她的养女小白玉霜又来上海挑班演出，开创了四十年代评剧在上海的第三个活动时期。以她为首的华北评剧社，在大新游乐场演出《春秋

素烈》、《掷镯惊艳》、《可怜的芸娘》等剧目。还新编评剧《蝙蝠尘缘记》。小白玉霜继承和发展了白玉霜的“白派”艺术特点，并有所突破，在唱腔上对惯于走低腔的唱法作了改革，使之更趋朴实大方、自然流畅，且又保持浓厚的韵味，具有很强的艺术感染力，在上海观众中享有声誉。

四十年代来沪演出的评剧班社还有以喜彩莲为主演的阳春评剧社。其时多采用京评“两下锅”的演出形式，如喜彩莲、花凤仙等与京剧演员小三麻子、小白玉昆、吕君樵在天蟾舞台合演《玉狮坠》、《二度梅》、《潘巧云》、《鹊桥相会》、《割发代首》、《阎惜姣》等。喜彩莲、花小仙、花月仙与京剧演员林树森、芙蓉草在黄金大戏院（今大众剧场）合演《戏迷小姐》、《纺棉花》等。朱宝霞、小玉芬、陈鸿声、童芷苓、童寿苓等京、评剧演员在黄金大戏院合演《新拾黄金》等剧目，京评合演，使评剧演员有机会向京剧演员学习表演艺术，对提高及丰富评剧舞台表演艺术大有稗益。三、四十年代评剧在上海的演出活动，还造就了一批具有一定艺术造诣的评剧演员，并创作改编了不少成为本剧种看家剧目的代表作品，如白玉霜的《潘金莲》、《玉堂春》、《阎婆惜》、《武则天》等，喜彩莲的《人面桃花》、《潘巧云》、《鹊桥相会》等，小白玉霜的《潇湘夜雨》、《蝙蝠尘缘记》等。当时，对这一充满泥土气息的剧种在上海的崛起与发展，上海的文化界有两种不同的评论。一种看法是以马二为代表的某些文人看不起这个乡土味较重的剧种，如马二、客串在《大公报》载文，说蹦蹦戏“不登大雅之堂”，“不值方家一盼”，“低级趣味”，“粗浅鄙俚”（见 1936 年 4 月 1 日《大公报》）。另一种看法是以阿英、赵景深等为代表的文人学者，却对评剧大力推崇，说它是“一种民众的艺术。在这里面，我们可以看到广大民众的需要，听到他们的呼吸”（阿英《蹦蹦戏杂说》，载 1936 年 4 月 7 日《大晚报》）。中华人民共和国成立后，评剧仍来上海演出，但次数较少。较有影响的一次是 1954 年 8 月 5 日，中国评剧院在人民大舞台公演，剧目有《志愿军的未婚妻》、《刘巧儿》、《小二黑结婚》等，主要演员有新凤霞、夏青、张德福等。新凤霞的表演及唱腔受到沪地观众的赞美。

南方歌剧　又称南方文戏或南方戏，由化装弹词发展而来，形成于上海。

化装弹词又名书戏，最早出现于宣统三年(1911)。苏州光裕社评弹艺人为庆祝辛亥革命推翻清王朝，由朱耀庭、朱耀笙等以戏曲形式化装表演弹词书目。此后，每逢农历正月初四、十月二十八评弹艺人供奉的三皇祖师生日，艺人在集会祭祀之余，多演戏自娱。所演剧目均为长篇弹词中段子，如《描金凤·玉翠赠凤》、《白蛇传·断桥》等；唱腔采用书调各流派；动作身段则自由发挥。民国十一年(1922)，青年演员夏莲君、朱琴香、尤少卿、赵湘泉、姚荫梅等十余人组合成班，在上海大世界共和厅以连台本戏形式演出化装弹词。每场演三小时，一部长篇约演半月至一月。场面由演员兼任，有三弦、琵琶、胡琴、绰板、小锣、单皮鼓等。公演之初，因其形式新颖，演员年轻，唱本内容丰富细腻而吸引了不少观众。连演两年后，因剧目、表演和音乐均无发展，观众递减。这时，张志承对化装弹词进行了改革。

张志承原习宣卷，后从弹词名家谢品泉学艺时突患疯瘫。养病期间，据弹词及宣卷唱本编成多部戏曲，又按书调设计新腔。并串连宣卷、弹词、苏滩和苏州文书艺人二十多名，民国十四年初几经排练于闸北品芳茶楼，以"雅儒集锦花歌剧团南方文戏"名称首演连台本戏《珍珠塔》。演员皆男性，由沈伟农饰方卿，张艳衡饰陈翠娥，顾亚云饰采苹，赵士君饰陈夫人，褚仕兴饰陈御史。共演半月，颇受欢迎。后于闸北大戏院和各茶楼演出数月。此时，张志承（编剧）、张鹏飞（小生、丑）、褚仕兴（老生）、张艳衡（正旦）、吴进兴（彩旦）、顾亚云（花旦）、沈伟农（小生）、马剑云（丑）、赵士君（老旦）和洪云卿，共十人，每人出资一百四十元置衣箱道具，组成戏班，由张志承带班。是年底，经文明戏艺人董别声向大世界经营人黄楚九推荐，于共和厅试演一场，获好评。翌年初，雅儒集接替化装弹词演出于大世界，剧种和剧团名称由黄楚九改定为"雅儒南方歌剧"。

该集以沈伟农、张艳衡、褚仕兴为三头牌。演出实行剧本制，均由张志承编剧。主要角色之唱词、念白有文字本，称为"单关"；一般角色之唱白写成总纲张布，演员不得任意增删台词。常演剧目有《玉蜻蜓》、《珍珠塔》、《白蛇传》、《文武香球》、《双珠球》、《双珠凤》、《双金锭》、《倭袍》、《二度梅》、《三笑》、《描金凤》、《玉连环》、《落金扇》等；还移植过不少京剧和地方戏剧目，如《三击掌》、《雌雄杯》、《红鬃烈马》等，先后演出达一百多部（唱本于五十年代捐赠江苏省锡剧团）。主要唱腔是将弹词中缠绵悱恻之"俞（秀山）调"和明快爽利之"马（如飞）调"结合变化，形成柔和舒展之独特风格，仍称"书调"。各行当均以此为基本调，唯唱法各异；旦脚真假嗓结合，唱来软糯；小生和老生皆用大嗓，前者明朗，后者苍劲。并采用弹词中之牌子曲。如彩旦唱〔费伽调〕、〔剪剪花〕；欢乐场面唱〔山歌调〕；昏厥后醒来唱〔离魂调〕；年轻女子思念情人唱〔湘江浪〕；情况紧急时唱〔乱鸡啼〕；高官显爵或神灵出场唱〔点绛唇〕、〔海曲〕。唱词以七字句为主，也有叠句；官员走圆场时，偶有十字句。场面聘小堂名担任。乐器有二胡（共二把，一为主胡）、大锣、小锣、三弦、齐钹、唢呐、单皮鼓等。身段动作经京剧教师指点后，逐渐规范。表演程式近于京剧，但动作少，幅度小。在《白蛇传·水漫金山》等戏中，也有快枪、舞刀等武打场面。

剧团有严格制度。如脱场一次罚薪三天；误场一天罚薪一天；化装不及罚薪一场。未经批准离班者不得重返。观众以女性为多，有公馆帮（经济宽裕之家庭妇女）、妓女帮及女学生。在共和厅连演数年不衰，兼在富家演唱堂会；又于李树德堂及良友等电台长期播音，一时风行沪上。民国十九年，沈伟农出任公职离班，同年欲返遭拒。后因菜馆女老板丁老大出面干预，张志承、张鹏飞父子退出剧团，与曹少堂宣卷班结合重建雅儒集。其成员除张氏父子外，还有曹乃仓（又名曹绿燕，旦）、陈月蝉（旦）、朱醉梅（小生）、蔡啸天（丑）、曹少堂（小生）、汪筱重（小生）、方然规（老旦）、任子龙（老生）等三十多人。常演于上海江北大世界及市内中型茶楼，并曾赴苏州、无锡等地巡回年余。回沪后，由曹乃仓带班，在永安公司、小世界、大千世界等游乐场演出。

沈伟农重进大世界后任班主，改名天韵集，徐琴艳(旦)、潘雪安(小生)加入，续演于共和厅，盛况依然。民国二十三年，潘雪安另建潘家班，演出于昆山、无锡、常州等地，不久解散。民国二十六年，沈伟农再度离班，徐琴艳任班主，与雅儒集合并，改名琴韵集，首场演出剧目为《啼笑因缘》，由徐琴艳饰沈凤喜、曹乃仓饰胡丽娜、张鹏飞饰陶伯和、朱醉梅饰樊家树，此为南方歌剧首次演出时装戏，颇为轰动。接着，又聘苏滩名家朱国梁排演《西厢记》、《牡丹亭》等。民国二十八年曾在大中华等剧场举行全市南方歌剧汇演，持续月余。此后，剧种渐趋衰落。至四十年代初，因老演员离班日多，后继乏人，加上剧目老化，新作甚少；较之日益发展的越、沪、甬等剧种，不免相形见绌。民国三十一年，琴韵集在昆山一带演出，因时局动荡，业务清淡而解体。

五十年代初，上海文化部门聘请张鹏飞、曹乃仓任教，向大世界的群芳会唱女艺人传艺，首演于周家嘴路一大篷内。以后便新建南方歌剧团，隶虹口区文化部门。演员有唐翠英(悲旦)、殷玉雅(小生)、李爱珍(花旦)、周金凤(小生)、周珠凤(老生)、范君卜(小丑)，约二十余人。以演传统剧目为主，也编演过现代题材的新戏，主要演出地点为春华茶楼。

同时，江苏省文化部门也邀时为常熟县锡剧团演员的徐琴艳赴南京，与张鹏飞合演《西厢记・传柬》，反应良好。因此，1956年徐琴艳返沪重建琴韵集。主要演员有李伟君(小生)、汪筱童、陈伟良（老生)、刘继林（丑)，共二十多人，演出于远东饭店、孟渊旅社、恩派亚戏院（今嵩山电影院）及各游艺场。1957年，琴韵集和新建剧团同时解散，南方歌剧从此消失。

上海山歌剧　起源于长江口沿岸，由上海市郊崇明一带的山歌和田歌发展而成。崇明山歌早于明代已广为流传，明万历《崇明县志》“风俗类”载：“有采茶歌、黄山号子山歌之类，皆兵农歌之，以鼓力者。”清初又有《笑桃郎》等故事完整的叙事山歌流传。崇明山歌有“号子”、“渔歌”、“小山歌”、“小调”四个歌种。又分为“上沙山歌”和“下沙山歌”两类。“上沙山歌”音调缠绵，一字多腔，唱腔有开、令、接、拍等，演唱风格有青浦田歌风味；“下沙山歌”高亢激越，富于歌唱性，曲调多样，变化自由。二十世纪五十年代当地将叙事山歌与舞蹈相结合发展为山歌剧，于1953年举行的崇明县山歌表演唱会演时演出反映土地改革的小剧目《三世仇》，是上海地区山歌剧最早的舞台演出。此后崇明县内常有山歌剧业余表演。1958年，崇明山歌剧《领红旗》(吕志云作)首演于上海人民大舞台，获上海群众文艺会演创作演出一等奖。1960年，崇明成立专业文工团，演出以山歌小戏为主。剧目有《贩桃郎》、《三担农药》、《搭船》、《绣兜兜》、《打冬瓜》、《玉树银桃》、《抢担》、《三岔路口》、《蛋糕》、《算命》、《老王送瓜》、《陌上断亲》、《水仙飘香》等。这些山歌小戏发自上海郊县广大农民心声，反映了他们的生活和愿望，并用当地土语演唱，因此受到欢迎。经过演员加工提炼，崇明山歌剧艺术不断提高，音乐曲调日趋完善、优美，如理发匠出身的山歌剧演员施阿根，嗓音嘹亮，表演诙谐。他在〔四句头山歌〕的基础上，创造了〔倚栏杆调〕、〔莲湘调〕和〔数牌

调〕,对崇明山歌剧的发展起了一定作用。山歌剧从崇明兴起后,不久便流行于松江、青浦、奉贤、南汇、川沙一带。1962 年奉贤成立山歌剧团,演出剧目除山歌小戏外,还创作和移植了一批包括古装戏在内的大型山歌剧,如《摸花桥》、《强盗的女儿》、《水乡新歌》、《夺印》、《南海长城》、《春草闯堂》、《屠夫状元》,《一双绣花鞋》、《琵琶行》、《桃李梅》等。

在表演上,上海山歌剧保持了浓厚的歌舞色彩。如《搭船》、《抢担》、《送瓜》中的划船、挑担、打柴等舞蹈动作,就是从劳动中提炼出来加以美化和夸张,表演时载歌载舞,轻松活泼。有的山歌小戏主要情节便是以舞蹈形式表演,如崇明山歌剧《绣兜兜》中的大段绣花舞。奉贤山歌剧团建立后,表演上力求吸收传统戏曲身段动作,向唱做念打全面发展,使山歌剧表演艺术更趋戏曲化。因其在音乐曲调、表演风格上与崇明山歌剧的某些差异而被称为奉贤山歌剧。统称为上海山歌剧。

上海山歌剧的行当,起初仅有生、旦之分。奉贤山歌剧团成立后,增加了老生、老旦、丑、杂等。但因形成历史较短,演员无严格分工,多根据年龄、体形、嗓音等条件分担角色,时常是青年人演花旦、小生,中老年演老旦、老生。表演手段较为单一、粗简。

山歌剧的唱词句式一般为七字句,也有五字句。句式多变,灵活自如。修辞上大量运用明喻、隐喻、双关等手法,形象生动,有泥土气息,与吴歌传统一脉相承。

崇明山歌剧的基本曲调是〔四句头山歌〕和〔对花调〕,其他曲调有〔夹心板调〕、〔采茶调〕、〔东沙调〕、〔香梨调〕、〔青纱帐调〕、〔五更调〕、〔鹦哥调〕、〔哈哈调〕、〔倚栏杆调〕、〔送郎调〕、〔月下游调〕、〔新春调〕、〔数牌调〕、〔长江浪调〕等。奉贤山歌剧以〔东乡调〕为基础,其他曲调有〔踏车山歌调〕、〔西乡调〕、〔小板调〕、〔连发调〕、〔银铰丝调〕等,同时吸收沪剧〔紫竹调〕、〔进花园调〕等,丰富了山歌剧的曲调。并从小曲体发展到板腔体结构,主要板式有〔慢板〕、〔快板〕、〔中板〕、〔散板〕、〔紧板〕、〔流水板〕等,并有装饰性的行腔、长短过门。山歌曲调与板式变化相结合,曲调旋律逐渐丰富,唱腔高亢清新。伴奏乐器有笛子、琵琶、扬琴、三弦、二胡等。乐队一般只需五六人。

崇明山歌剧团(文工团)于 1962 年解散。奉贤山歌剧团于 1966 年解散。“文化大革命”后曾恢复成立,但于 1982 年又解散。上海地区目前已无专业山歌剧团,但业余活动仍很活跃。郊县农村的山歌剧业余演员经常演出于乡村田间,演出以歌舞小戏为主,很少大型剧目。

剧　　目

上海是晚清以来中国南方演剧中心，众多的剧种为上海的戏曲舞台提供了丰富的演出剧目。

昆剧是在上海演出历史最长的剧种，明代中叶已有演出的记载。那时所演多为《西厢记》、《拜月亭》、《蔡伯喈》等传奇。清同、光年间昆剧所演多为明清传奇中的折子戏。清末，小本戏成为昆剧舞台上的主流，《描金凤》、《三笑》、《南楼传》等盛演一时。清同治初年京剧南下，它不但带来了大量京剧传统剧目，并在与徽剧、梆子的竞争、融合过程中把大量徽剧、梆子剧目移植到京剧舞台上来，如徽剧的《扫松下书》、《徐策跑城》、《雪拥蓝关》、《水淹七军》，梆子的《辛安驿》、《蝴蝶杯》、《鸿鸾禧》等。据《申报》戏剧广告统计，自同治末年至光绪中，京、徽、昆、梆子在上海演出的剧目已有一千多个。光绪年间灯彩戏，连台本戏的大量出现使上海戏曲舞台开始呈现出“海派”艺术特色。灯彩戏始见于同治初年，起先不过在昆班中偶一演之，清光绪八至九年（1882～1883）时各京班茶园为追求新奇以满足观众的感官刺激，争相排演灯彩戏，首先推出的有《白雀寺》、《大香山》、《游十殿》等，此后，风气大开，《洛阳桥》、《斗牛宫》、《凤莲山》、《福瑞山》、《蜃中楼》等风靡一时。最早的京剧连台本戏是同治年间的十本《五彩舆》，而后《侠义安良传》(《七侠五义》)、《兴周灭纣图》、《济颠佳话》、《铁公鸡》、《三门街》等连台本戏，在光绪年间大量出现，到本世纪二十年代《狸猫换太子》、《宏碧缘》、《济公活佛》等纷纷出现，成为连台本戏鼎盛时期的代表性作品。

清末民初戏曲改良运动的兴起，使时装京戏成为舞台上主要的演出内容。其代表性剧目有《玫瑰花》、《新茶花》、《潘烈士投海》、《瓜种兰因》、《黑籍冤魂》、《拿破仑》等，据清宣统二年（1910）出版的《海上梨园新历史》称，辛亥革命前上海京剧界编演的时事新戏就已有八十多出。时装京剧大胆革新的作风体现了时代的风貌，也使上海各地方剧种深受影响，二十世纪三、四十年代，粤剧、评剧、越剧、沪剧就出现不少深受观众欢迎的时装新戏，如粤剧《白金龙》，越剧《祥林嫂》、《浪荡子》，沪剧《雷雨》、《碧落黄泉》、《少奶奶的扇子》等。

自清同、光年间至中华人民共和国成立前夕，在上海出现的新编剧目有许多曾在上海出版的各种戏考或戏曲书刊上刊载。清光绪初年坊间即开始刊刻石印京剧剧本，清末民初一些报刊杂志，如《二十世纪大舞台》、《戏杂志》、《半月戏剧》、《游戏世界》、《戏剧月刊》、《越讴》、《滩簧大观》、《申曲大全集》等也都刊有各剧种的剧本。在刊载京剧剧本的众多戏

考中，以王大错所编的《戏考》搜集最全，此书从民国四年(1915)初版第一册到民国十四年出齐第四十册，前后十年。共收京剧(包括部分梆子戏和昆曲本)剧本近六百出。

中华人民共和国成立后，在“百花齐放，推陈出新”方针及“传统戏、新编历史剧、现代戏三并举”的政策指引下，上海戏曲舞台的剧目又有了新的发展。传统剧目经过整理、改编，面貌焕然一新，如昆剧《牡丹亭》，京剧《清风亭》、《萧何月下追韩信》、《徐策跑城》，越剧《梁山伯与祝英台》、《碧玉簪》，沪剧《庵堂相会》、《女看灯》、《卖红菱》，淮剧《女审》、《吴汉三杀》，甬剧《半把剪刀》等。新编历史故事剧出现了京剧《海瑞上疏》、《澶渊之盟》，昆剧《唐太宗》，越剧《屈原》，沪剧《甲午海战》等一些优秀作品。反映人民民主革命和现实生活的现代戏如昆剧《琼花》，京剧《智取威虎山》、《红色风暴》，越剧《秋瑾》，《祥林嫂》，沪剧《星星之火》，《鸡毛飞上天》、《罗汉钱》，淮剧《王贵与李香香》等也很受观众欢迎。1949年以后创作改编的剧目大都刊载于《华东地方戏曲丛刊》、《华东区戏曲观摩演出大会剧本选集》、《上海十年戏曲剧本选》及《新剧作》等戏曲剧本集和戏曲期刊，有的剧本还由上海文艺出版社等出版了单行本。

“文化大革命”中，戏曲受到严重破坏，大批创作人员遭受迫害，除了几个“样板戏”之外，虽然也有少数新戏产生，如淮剧《人老心红》、《拣煤渣》，沪剧《雪夜春风》，越剧《春苗》、《警钟长鸣》等，但它们都带有那个时代的烙印。粉碎“四人帮”后，戏曲创作得到复苏，大批传统剧目恢复上演。1979年以后又有一批新剧目创作上演，如京剧《刑场上的婚礼》、《谭嗣同》，越剧《鲁迅在广州》、《忠魂曲》，沪剧《甲午海战》，《一个明星的遭遇》，淮剧《母与子》、《哑女告状》、滑稽戏《性命交关》、《路灯下的宝贝》等，其中有的还获得文化部和首届上海戏剧节剧本创作奖。

一千零一天　滑稽戏剧目。剧情写上海某邮局投递班在老班长王永春带领下，做到了迅速、准确、安全、方便，千方百计复活“死信”，创造了一千天无差错的纪录，并决心从零开始。青年投递员王根根认为送信是简单劳动，不安于投递工作，对争取更大成绩漫不经心；在投递时，又受到焦蝶蝶轻视邮递员思想的刺激，失去了冷静。在一千零一天发生了错投事故。党支部书记方志华和王永春因势利导，以事实提高了他对投递工作的荣誉感和责任心。周正行、葛乃庆、袁一灵编剧，周正行、葛乃庆执笔。1956年初上海市滑稽剧团(即上海人民艺术剧院滑稽剧团)首演。导演葛乃庆，舞美设计朱士场、黄飞，作曲周彬。袁一灵饰王永春，周柏春饰方志华，严顺开饰王根根，夏萍饰焦蝶蝶。上海人民艺术剧院话剧二团曾同时以话剧形式演出。1965年上海文艺出版社出版单行本。

一个明星的遭遇　沪剧剧目。根据已故电影演员周璇的生活经历编写。剧情写周璇原为歌舞演员，因演唱抗日救亡歌曲受到中共地下党的关注。后主演影片《马路天使》一举成名。华美影业公司老板顾仲昆，拆散了周璇和汪杰的夫妻关系，诱逼她与其干儿子谢

开飞同居，成为他们的摇钱树。党组织关心她，建议她去苏北解放区，但因谢等阻挠未能成行，后周赴香港，被谢抛弃，深受刺激而欲自尽。党再次向她伸出温暖之手，使她返回上海，成为新中国的电影演员。1981 年 4 月上海沪剧团首演。编剧余雍和(执笔)、马一亭。杨文龙导演。茅善玉饰周璇，邵滨孙饰顾仲昆，马莉莉饰林月莺，汪华忠饰谢开飞。演出中茅善玉成功地塑造了周璇这一艺术形象，动作、表情、音色和演唱风格，颇具当年周璇的神韵，较好地揭示了人物天真善良而又爱慕虚荣的性格特征。该剧获 1981 年首届上海戏剧节剧本奖。剧本先在 1981 年第十一期《剧本》上发表，后由河南人民出版社和中国戏剧出版社分别出版，全国五十多个剧团移植、改编此剧，1982 年又被改编成沪剧电视连续剧。

一捧雪　昆剧传统剧目。原系传奇剧本，清李玉作。敷演莫怀古珍藏祖传玉杯“一捧雪”，严世蕃觊觎欲掠，汤勤卖主求荣，莫诚代主被戮，雪艳刺汤后自刎，最终严府势败，人杯共圆的故事。全剧共三十出，清末以来在上海演出的有二十出，即《饯别》(第二出《嘱训》)、《路遇》(第四出《征遇》)、《豪宴》(第五出)、《栗本》(又名《说杯》，第六出《婪贿》)、《送杯》(第八出《伪献》)、《报升·露杯》(第九出《醉泄》)、《报杯》(第十出《潜赝》)、《搜杯》(第十一出《搜邸》)、《遣将》(第十二出《遣逻》)、《追杯》(第十三出《关攫》)、《换监》(第十四出《出塞》)、《代戮》(第十五出)、《验头》(第十六出《讦发》)、《审头》(第十八出《勘首》)、《轴赋》(第十九出《丑醋》)、《刺汤》(第二十出《诛奸》)、《祭姬》(第二十一出《哭姬》)、《边信》(第二十三出《边愤》)、《坟遇》(第二十八出《家遇》)、《杯圆》(第三十出)。本剧脚色行当齐全，故事悲壮动人，因而清末以来盛演于上海，是少数几个以全本形式演出的剧目之一，一般每次演其中的十四至十六出，也有演八至十二出的。单折戏常演有《换监》、《代戮》、《刺汤》、《祭姬》等出，以唱做见长。《刺汤》中雪艳娘由刺杀旦应工，为传统“三刺”名作之一(另两出为《刺虎》、《刺梁》)。清末演此剧最著名者为周凤林，“传”字辈以刘传蘅见佳。

一碗饭　滑稽戏剧目。剧情写“米蛀虫”万钟衡家的女佣因给饥饿难忍的公公吃了一碗饭，被万踢死；万之长子介强不满父亲所为，离家出走；适政府查究奸商，万妾与帐房私通，卷款潜逃；万之次子介长成为匪人，万亦沦为乞丐。剧中对奸商有一定的揭露，符合市民心理，演出甚受欢迎。民国三十年(1941)以“全沪滑稽大会串”名义为难童教养院筹集经费首演。于斗斗编写幕表。参加演出的有江笑笑、刘春山、陆奇奇、程笑亭等。后张冶儿等又携此剧至天津演出，曾由常宝坤等相声艺人移植上演。以扬笑天、赵宝山为主的天宝滑稽团在沪宁线流动演出时，此剧为保留剧目；1962 年常州市滑稽剧团曾重新整理。

十一郎　越剧剧目。据京剧传统剧目《艳阳楼》、《白水滩》、《通天犀》改编。剧情写聚义英雄徐世英、徐凤珠兄妹与为非作歹的官府作对。十一郎穆玉玑误助官兵杀退徐氏兄妹，反遭陷害判斩。徐氏兄妹不记前嫌劫法场，救出玉玑。玉玑醒悟，加入义军，并与凤珠结为夫妻。1950 年 7 月玉兰剧团首演于卡尔登戏院(今长江剧场)。张开诚改编。徐玉兰饰十一郎，王文娟饰徐凤珠。1960 年 2 月，上海越剧院实验剧团又以男女合演形式，演出

于丽都大戏院。剧本由吴琛(执笔)、徐玉兰重新编写,陈鹏导演,胡章灿、孙国良编曲,苏石风舞台设计,吴报章灯光设计,陈利华服装设计,郭坤泉、方传芸、陈春海技导。史济华饰穆玉玑,卢成惠饰徐凤珠,邬显豪饰徐世英,杨同时饰高登,凌仲祺饰刘仁杰,姜佩东饰雪梅,陆枫饰陆母,许惠泉饰贾师爷。



该剧文武兼备,生、旦、净、丑行当俱全,其中穿插了不少越剧中少见的武打场面。男演员史济华的唱腔颇受观众欢迎。这是中华人民共和国成立后观众对越剧男声唱腔从"别扭"到"可听",到"鼓掌欢迎"的重要转折。行家称为"破三关"。《文汇报》、《新民晚报》、《扬州日报》、《上海戏剧》等均载文称赞其为越剧男女合演的成功之作。1981年,史济华又与吕瑞英搭档演出,艺术质量有进一步提高。浙江越剧团及豫剧、锡剧等曾移植演出。1982年浙江人民出版社出版此剧单行本。

十不许　沪剧对子戏。清道光年间已有唱本流传。剧情写一对情人别后重逢,女方提出若重修旧好,必须依从十件事,即一不许远游;二不许黑夜行路;三不许练拳头;四不许进庵堂寺院;五不许上青楼;六不许吹箫弄笛;七不许上茶馆;八不许上酒楼;九不许另娶妻房;十不许习下流。而男方在逐条答复时,以自己的见闻讲述了各地风光、民俗掌故、风流韵事和神话传说,而后两人同上西楼。原本以唱为主,唱词简略。后经艺人吸收其它《游码头》唱本和民间故事《龙宫得宝——掼宝石》,以及发生在崇明的械斗争地所谓"夺沙头"事件的传说,加工丰富了讲唱内容。从而使《十不许》形成以《游码头》、《练拳头》带《夺沙头》、《吹箫弄笛》带《掼宝石》(亦称《水晶宫》)和《上西楼》为分段的四个折子戏。其中尤以《游码头》更具特色。清末民初,百代公司灌制第一批"东乡调"唱片,其中即有施兰亭(生)、王筱新(旦)的《游码头》。民国九年(1920)前后,王筱新(生)、王雅琴(旦)又灌制《游码头》唱片(百代公司)。王筱新的《游码头》是继承施兰亭的演唱基础而加以丰富发展的。他将数百句"码头赋"以〔赋子板〕的形式,不甩腔,从中板开始,渐渐加快,越唱越紧。演唱时句句清晰,字字入耳,似"口吐联珠",一气呵成。此外,《练拳头》则为徐鸿声的看家戏。

丁黄氏　淮剧传统剧目。取材于江苏盐城的实事。剧情写清末盐城民妇丁黄氏,私通盐匪王启明,谋死亲夫丁字方,移尸庄主秦树林家,恰被拾荒人赵大窥见告发。丁被拘禁审讯,王亦逮捕归案。然丁以色相迷惑官府衙役、每每得以私助。县令欲重判丁,丁反诬其子至牢中强奸,致其子押解苏州查办,县令亦被撤职,盐城至苏州府各衙门荒淫腐败,倾倒于丁之美色,竟先后被撤掉七堂官员,而丁黄氏反被无罪释放。

早期淮剧女艺人董桂英,在盐城各地经常演出此剧,并由此而创造了旋律简单、乡土

味浓郁的〔丁黄氏调〕,以表现丁的淫荡性格。二十世纪二十年代初,董来上海公演该剧,颇受小市民观众欢迎,一时曾有"活丁黄氏"之称。中华人民共和国成立后,因该剧颇多黄色内容,一度停演。1961年,由马仲怡、顾鲁竹重新修改,删除淫乱情节,改丁黄氏为善良民妇,地主秦树林恋丁美色,欲纳为妾未遂,买通地痞王启明杀死丁字方,诬陷丁谋杀亲夫。丁黄氏心胸坦荡,每堂均正言申诉,使众多官员当场出丑。加之苏州知府昏庸,将案情下推了事,结果宣判丁黄氏无罪释放。同年10月,首演于中国剧场,由筱文艳主演丁黄氏。公演后引起争论,一种意见认为,丁黄氏是旧社会受迫害的妇女,应还其本来面目,一种认为丁黄氏是苏北家喻户晓的谋害亲夫之淫妇,不应为其翻案。由于论争无结论,故未再继续演出。演出本现存上海淮剧团艺术档案室。



七十二家房客 滑稽戏剧目。系滑稽(独脚戏)传统作品整理,发展而成。民国二十六年(1937),上海"八·一三"事变后,难民纷纷逃入"租界"。住房成为一大困难。一些二房东趁机将天井、晒台、灶间、阁楼等部位高价转租给房客居住。房客与房客、房客与二房东之间纠纷不绝。这种拥挤和混乱的局面俗称为"七十二家房客"。江笑笑的《闸北逃难》,刘春山的《二房东》,陆希希、陆奇奇的《上海景》等滑稽唱词已开始接触到这一社会问题,有的还初步勾勒出二房东的蛮横形象。后来,朱翔飞编演了"说"的独脚戏小段《七十二家房客》,姚慕双、周柏春在前人作品的基础上,加以扩大、增添情节,仍称《七十二家房客》。1959年,再由杨华生、张樵侬、笑嘻嘻、沈一乐发展为滑稽大戏。

滑稽戏《七十二家房客》将时代背景移至上海解放前夕,写一幢破旧的石库门房子里拥挤地居住着老裁缝、烫衣匠、大饼师傅、香烟小贩、街头艺人、小皮匠、牙医生、舞女等。二房东是个"白相人嫂嫂",她多方榨取房客,招致众怒。某次,二房东偷取老裁缝的衣料,被卖梨膏糖的杜福林揭穿,在众房客面前出了洋相,于是怀恨在心,和姘夫炳根勾结警察"369",逼众房客搬家,腾出房间开向导社。又见养女阿香和小皮匠接近,要将她送给警察局长作妾。众房客团结反抗,用计帮助阿香逃离火坑,使二房东和"369"一伙自食其果。剧本在结构方法上,较多地吸收和融合了独脚戏的"套子",噱头迭出,喜剧性强;同时又注意情节的逻辑性和性格的完整性,不被"套子"左右,对当时的滑稽戏创作有一定的启发。1959年,《七十二家房客》参加上海市戏剧会演。由大公滑稽剧团演出,导演杨茵,舞美设计陆敏,杨华生饰警察"369",张樵侬饰杜福林,笑嘻嘻饰流氓炳根,沈一乐饰小皮匠,绿杨

饰二房东，张利音饰金医生。1962年，广东话剧团将《七十二家房客》以粤语演出。其它话剧团上演亦多。1963年，珠江电影制片厂和香港鸿图影业公司合摄成粤语影片，发行至东南业和美洲。1962年上海文艺出版社出版此剧本单行本，1982年又收入《滑稽戏选(一)》。

七世不团圆 淮剧连台本戏。取材于通俗小说《七世姻缘》。剧情写金童与玉女私恋，触犯天规，被贬下凡投胎七世，以罚其夫妻七世不能团圆。此七世由七出戏构成，即《孟姜女万里寻夫》、《梁山伯与祝英台》、《秦雪梅吊孝》、《水漫蓝桥》、《陈英卖水》、《杨二舍化缘》与《郭华买胭脂》。二十世纪三十年代，淮剧艺人孙鸿声根据唱本串连成大型连台本戏，定剧名为《七世不团圆》。民国二十八年(1939)开始，由筱文艳、何叫天主演，首演于高升戏院(今燎原电影院旧址)。当时采用幕表制演出，全凭演员即兴发挥。筱文艳在唱曲方面，集众家之长，创造了词句可长可短、节奏能快能慢、板式能紧能散、情绪可悲可欢之〔自由调〕。何叫天的“连环叠句”唱法亦在演此剧时所创，为淮剧声腔艺术增添光彩。经过长期演出实践，艺人按十三辙韵脚，编出一些有固定台词的“单篇子”陆续产生一些精悍短剧。如《孟姜女过关》、《山伯访友》、《机房教子》、《蓝桥会》、《陈英卖水》、《隔墙相会》与《郭华买胭脂》七出折子戏，皆出于《七世不团圆》。

七侠五义 京剧连台本戏。剧情取材于小说《三侠五义》，写宋时南侠展昭，北侠欧阳春、双侠丁兆兰和丁兆蕙、“五鼠”卢方、韩彰、徐庆、蒋平、白玉堂及智化、艾虎等相继助包拯铲除奸臣、贪官、恶霸的故事。内容包括：白玉堂不服展昭被封“御猫”，至京夜入御花园，杀死图谋害人的太监郭安，题诗留名，展昭奉命缉访不获。卢方因救难女，打死恶霸贾飞熊，至开封府包拯处自首，韩、徐、蒋夜闹开封府。卢方至文光楼兄弟相会、反目，白玉堂负气盗走三宝，展昭往探，身陷螺蛳阁，被蒋平救出。白玉堂气走独龙桥，蒋平水擒白玉堂，五鼠共归开封。襄阳王谋反。颜査散失印，蒋平入水捞印，大破铜网阵。马强囚禁倪继祖，欧阳春大破霸王庄。包拯、倪继祖被打入天牢。智化四值库盗珠冠。众义士大败邓车。文彦博五堂会审，包拯、倪继祖官复原职。清光绪十六年(1890)12月18日上海天成茶园曾演出《三侠五义》共三本。后李吉瑞、温小培等在民国二年(1913)12月29日于醒舞台演出此剧。1957年，上海京剧院院长周信芳倡仪上演连台本戏，遂创作编排此剧，9月6日在中国大戏院首演头本，编剧许思言，导演李熙、何毓如、刘坤荣，技导郭坤泉。美术设计幸熙、周锡泉，音乐设计王燮元，主要演员有李仲林(饰白玉堂)、纪玉良(饰卢方)、王正屏(饰韩彰)、孙正阳(饰蒋平)、李秋森(饰展昭)、刘斌昆(饰贾飞熊)、李桐森(饰包拯)、黄正勤(饰宋仁宗)等。此剧上演即大受欢迎，连满半年，欲罢不能。后又编演二本、三本，亦受到热烈欢迎。以后反复上演，成为该院保留剧目。1963年后此剧渐停演。“文化大革命”后，又于1980年3月在劳动剧场(即天蟾舞台)重新上演，缩编为两本，亦倍受欢迎。此剧去芜存菁地继承了海派连台本戏中的优良传统，情节惊险曲折，唱做武打并重，表演健康，雅俗共赏。结合剧情合理采用机关布景，而不故炫新奇。

八义记 昆剧传统剧目。原系明传奇剧本，徐元根据杂剧《赵氏孤儿》、南戏《赵氏孤儿记》等创作改编。演程婴、公孙杵臼等八位义士为拯救赵盾、赵朔及赵氏孤儿一门三代，与晋国权臣屠岸贾长期斗争并最终复仇的故事。清代中叶后盛演的“《八义》八出”指《劝农》(即第八出《宣子劝农》)、《翳桑》(即第九出《翳桑救辄》)、《评话》(即第十出《张维评话》)、《闹潮》(即第十三出《宣子争朝》)、《扑犬》(即第十九出《犬扑宣子》)、《付孤》(即第三十一出《孤儿出宫》)、《盗孤》(即第三十二出《韩厥死义》)、《观画》(即第四十一出《报复团圆》)。清末以来上海常演出的除以上八出外，尚有《吓痴》一出。演此剧著名者有吴义生饰赵盾(外)、尤顺庆饰屠岸贾(净)、陆寿卿饰张维(丑)。“传”字辈师承吴义生，应工演员有倪传钺(外)，薛传钢(净)、王传淞(副)、华传浩(丑)等。今常演《闹朝·扑犬》。

刀劈三关 京剧剧目。剧情写：唐僖宗时，奸相郭章里通西辽国花归(一作羌犯)，使入犯。大刀雷万春奉旨挂帅，率三子出镇阳关。郭章为雷饯行时置毒酒中，雷不能成行，命三子代往。长子一振、次子一胜皆阵亡，三子一鸣被辽浣花公主(一作万花公主)擒去，逼招驸马，三关皆失。雷渐愈，闻讯大惊，花归致书郭章，嘱其害雷。郭矫旨赐雷死，雷方欲自尽，忽悟其奸，使人暗查，捕得辽邦奸细，得花归书，郭章被拘。雷发兵，刀劈三关，力斩辽将，擒花归，浣花公主绑一鸣至城下请走马换将。雷以杀其父相恫吓，浣花降。汪笑侬根据徽剧改编，改雷振海为雷万春，妆扮上改黑三为白三。清光绪中叶首演于丹桂茶园，汪笑侬饰雷万春。此剧唱做并重，在赐死和城楼两场，有反二簧及西皮〔导板〕、〔三眼〕、〔流水〕等大段唱腔，悲壮、流畅，颇具汪派特色。其中“刀劈三关”一段〔流水〕，豪迈昂扬，成为当时流行唱段，该剧亦成为汪笑侬代表剧目之一。剧本收入《汪笑侬戏曲集》，另有《戏考》、宝文堂等刊本。汪笑侬有唱片行世。筱月红、何玉蓉等汪派演员亦工此戏。

三万元 滑稽戏剧目。写某纺织厂设计革新项目，因资金缺乏无法试制。退休工人陆益明急国家所急，把三十年积蓄三万元捐给国家。陆师傅的行动在社会上引起了种种不同反应。有人赞赏，也有人非议，甚至觊觎。女工胖大嫂说他是“憨大”，青工顾德乐则假冒陆益明好友之子骗取钱财。陆师傅排除阻力，揭穿骗局，毅然捐出三万元。1981 年由上海纺织业余艺术团演出。邵光汉编剧。导演徐昌霖、李尚奎、王辉荃，舞美设计胡成美。吴湘平饰陆益民，叶秋依饰胖大嫂，邵光汉饰顾德乐。该剧轻松活泼，生活气息浓厚，演出后受到广大纺织工人的欢迎，前后演出一百九十六场，观众达二十万人次。电台、电视台曾多次演播，《人民日报》、《文汇报》、《上海戏剧》等报刊为此发表了通讯和评论文章。剧本于 1982 年发表于《新剧作》，同年收入《滑稽戏选(一)》。

三毛学生意 滑稽戏剧目。剧中主要人物“三毛”，借意于漫画家张乐平笔下的同名流浪儿形象，故事情节系由传统独脚戏《剃头店》、《瞎子店》等串连而成。写苏北农村少年三毛因天灾人祸，家破人亡，流浪到上海谋生，先被流氓利用为骗钱的工具，因为人老实反而戳穿了流氓的预谋。后为理发师收为学徒，又因理发生意清淡，常夹在理发师夫妇的争

吵中受气。最后到算命瞎子家帮工，见瞎子欺凌调戏使女小英，心有不平，使计捉弄了瞎子，与小英相偕出走。1956年，大众滑稽剧团首演。范哈哈编剧，导演何非光。文彬彬、范哈哈、刘侠声、俞祥明、嫩娘等主演。当即受到舆论界的好评，尤其对文彬彬扮演的三毛评价甚高。1957年，由黄祖模重新导演后至北京演出，周恩来总理看戏后与全体演员合影，并对滑稽戏的噱头提出“要防止低级、庸俗、丑化、流气”的口头指示。1958年，上海天马电影制片厂拍摄成影片，导演黄佐临。1958年第八期《剧本》月刊发表了剧本全文。同年上海文化出版社出版单行本。1982年上海文艺出版社《滑稽戏选（一）》收入修改本。



三笑姻缘　昆剧剧目。一名《笑笑笑》，如仅演其中《送饭》、《夺食》、《亭会》、《三错》，则称《桂花亭》。事本苏州弹词《三笑姻缘》，演唐伯虎追逐秋香故事，即民间所谓“三笑点秋香”。该剧为情节戏，不甚讲究唱曲，以滑稽、热闹见长。清光绪年间名旦周凤林在丹桂茶园时，曾与小生周钊泉（饰唐伯虎）排演该剧。当时卖座甚盛。《图画日报》称此为凤林拿手戏，其扮秋香“最为一时无两”。仙霓社于民国二十二年（1933）八月演于上海小世界，后在徐家花园和新世界演出。此戏经传字辈艺人改编，成为该社上演大型昆腔本戏之一。分上中下三集。剧本改编顾传澜，艺术指导沈月泉。演员阵营为：秋香（六旦）张传芳，唐伯虎（巾生）周传瑛，华文（净）周传铮，华武（小面）华传浩、姚传娟，祝枝山（外）倪传钺，祝童（丑）华传浩，老夫人（老旦）马传菁，华太师（老生）郑传鉴、施传镇，丫鬟（六旦）姚传芗、方传芸、华传萍。仙霞社上演此剧，一改该社专演折子戏的老传统，开创剧目演出新路子。

大雷雨　沪剧传统剧目。莫凯（顾梦鹤）据吴琛话剧本《寒夜曲》，参照俄国奥斯特洛夫斯基剧本《大雷雨》改编。剧情写在二十世纪二十年代，刘若兰与马惠卿婚后虽十分恩爱，却遭到马母的百般刁难。某日，曾钟情于若兰的表弟梁世英来访，马母责若兰败坏门风而将她逐回娘家。若兰以为风波平息后惠卿会接她归家，岂料懦弱的丈夫接受了家长为他另行择娶的决定。若兰受此打击，痛不欲生，在大雷雨的夜幕中离开了人世。

1949年10月由中艺沪剧团首演，邵滨孙饰马惠卿，石筱英饰刘若兰。均塑造了性格鲜明的艺术形象，是他们的力作之一。1957年5月，上海人民沪剧团演出时，由李智雁执笔重新整理，同年8月，剧本由上海文化出版社出版。1979年，上海沪剧团演出时，剧本由姚声黄改写。徐伯涛饰马惠卿，诸惠琴饰刘若兰，石筱英饰马母。

上金山　扬剧剧目。源于扬州清曲。剧情写许仙假借出诊行医为名，随法海上了金山寺。小青欲调虾兵蟹将，与法海决斗。白娘娘知法海道高，而自己有孕，恐难相敌，决意

上山恳求，先礼后兵。遂将发钗投入长江，化成一叶小舟。主婢俩怀着满腹哀怨，来到金山。该剧原为端阳应时小戏，曲调丰富，凡学旦脚者必学此戏。全剧无一白口，以〔满江红〕、〔鲜花调〕、〔剪剪花〕、〔二平〕、〔大陆板〕、〔缸〕、〔梳妆台〕、〔数板〕、〔滚板〕九支曲牌组成的套曲来表达白素贞的焦急、忧虑和悲愤的情感。过江时，着力描摹了她们与风浪搏击的情景，载歌载舞，既能发挥扬剧唱腔丰富的特点，又发展了扬剧的舞蹈身段。1953 年由华联和友谊两扬剧团联合首演于上海兰心大戏院，编导孔春楼，作曲刘克远。顾玉君饰白素贞，丁曼华饰小青。1954 年参加华东戏曲观摩演出大会时，剧本由孙森、孔春楼、王征夫重新加工。黄桂秋、沙梅、色时导演。舞美张坚安。顾玉君因表演细腻，歌舞圆熟，获表演一等奖。丁曼华获表演三等奖。周恩来总理观看该剧后说："扬剧美，曲调丰富，变化多，耐听耐看。"1956 年由上海海燕电影制片厂拍成戏曲艺术片。导演黄祖模，艺术指导方传芸，作曲刘克远、高潮。剧本于 1955 年由上海文艺出版社出版。

小山东到上海　滑稽戏剧目。一名《伪巡长》。剧情写在上海打拳卖艺的小山东寄宿于小客栈中，结识了各色人等。客栈老板娘欲逼一农村姑娘为娼，小山东打抱不平。伪巡长为老板娘相好，追捕小山东。小山东巧与伪巡长周旋。民国三十一年(1942)华亭剧团首演，剧中借鉴《夜店》、《上海屋檐下》等话剧和某些滑稽戏、独脚戏的情节，以幕表方式排练。情节简单而展示了旧上海底层生活的真实画面，程笑亭扮演伪巡长，其"冷面滑稽"的表演风格颇有特色。因演出获得成功，后又以小山东和伪巡长为贯串人物编演多集，达九本之多。主要演员除程笑亭外，裴扬华饰小山东。民国三十六年。华亭剧团解散，由程笑亭独挑大梁复演时，更改剧名为《伪巡长》。自五十年代至六十年代，星艺滑稽剧团、上海人民艺术剧院滑稽剧团等曾先后整理演出，或名《小山东到上海》，或名《伪巡长》。

小寡妇上坟　淮剧传统剧目。根据苏北民间歌舞与传说编演。曾广泛流传于江苏北部、上海等地。表现一农村小寡妇于清明时节怀抱婴儿，由丫鬟、书僮陪同前往亡夫坟前祭扫的情景。整出戏主要以小寡妇与推车人海周佬沿途发生的种种幽默诙谐的笑料组成。语言风趣，动作细腻，唱腔富有乡土风味。剧中小寡妇哭夫与观众直接交流，并将真推车搬上舞台。每年清明，此剧是淮剧舞台必演剧目。历来饰演此最闻名的演员有董桂英(饰小寡妇，旦脚)、王大八子(饰推车佬，丑脚)、顾艳琴(饰小寡妇，旦脚)、筱文艳(饰小寡妇，旦脚)、武筱凤(饰小寡妇，旦脚)、刘洪奎(饰推车佬 ，丑脚)、顾汉章(饰推车佬，丑脚)等。

山河恋　越剧剧目。取材于法国大仲马小说《侠隐记》(又译《三剑客》、《三个火枪手》)，背景移为春秋时期，融合《东周列国志》中梁僖公的某些材料编写而成。剧情写梁僖公穷兵黩武，破曹国时，虏纳美女绵姜为夫人。宰相黎瑟垂涎绵姜姿色，频加挑逗，屡被斥拒，怀恨在心，遂假传书信，召自幼与绵姜相好的纪苏公子进宫私会，以图陷害，幸宫女戴赢从中帮助，方得化险为夷。不料绵姜赠纪苏公子凤钗一事为黎瑟得知，乃怂恿僖公逼问绵姜，又串通纪侯宠妃宓姬潜赴曹国窃取珠凤，杀害公子。危急之时，戴赢通过宓姬女婢季

娣的帮助，恳托禁军百夫长钟兕、申息两人，跋涉关山，历尽限险，终于在湘灵庙手刃宓姬，解救了绵姜。全剧分上、下集，民国三十六年(1947)8月19日起，由越剧“十姐妹”联合公演于黄金大戏院。南薇、韩义、成容编剧，南薇导演，韩义舞美设计。吴小楼饰梁僖公(徐天红原饰梁僖公，后因生



病，改由吴小楼饰)，竺水招饰绵姜，徐玉兰饰纪苏公子，张桂凤饰黎瑟，筱丹桂饰宓姬，尹桂芳饰申息，范瑞娟饰钟兕，傅全香饰戴赢，袁雪芬饰季娣，丁赛君饰飞騠，张云霞饰狄隗。该剧集中了越剧界各大剧团、各行当的头牌演员，又是为创办越剧学校和建造越剧实验剧场而举行联合义演，在越剧史上均属首次。从筹备到演出期间，上海各家报纸都相继发表消息、评论，介绍演员，报道排练情况，田汉撰文指出此剧演出的意义在于越剧演员们“有了新的觉醒”，懂得了“必须求取团结，团结才是力量”。国民党政府的上海社会局于8月28日行文警察局嵩山分局，“勒令停演”。由于越剧演员们据理力争，又得社会各界声援，停演令于翌日撤销。该剧在艺术上的特点是每个行当、每个主要演员的表演和唱腔都得到发挥，越剧各流派荟萃一台。尹桂芳、袁雪芬对唱的“送信”一段唱，流畅委婉，富有喜剧色彩，颇受观众喜爱。

千忠戮　昆剧传统剧目。一作《千钟禄》，原系清传奇，一般认为是清李玉所作。现存传抄本共二十五出，已收入《古本戏曲丛刊》。演明初永乐夺位，建文帝与大臣程济扮作僧道潜逃，后经过二十余年宫闱争夺帝统的斗争，直至宣德登基，建文帝始归宫团圆。清初以来昆曲界有“家家收拾起”之说，“收拾起”一曲即出自本剧《惨睹》一折。清末以来上海经常上演的有：第八出《奏朝》、第九出《草诏》、第十一出《惨睹》(又名《八阳》)、第十八出《搜山》、第十九出《打



车》。早期有陈金宝擅演《草诏》之方孝孺(外)，叶老永擅演《搜山》、《打车》之程济(末)，陈兰坡擅演《八阳》中之建文帝，声容并茂为最著。“传”字辈师承吴义生、沈月泉，擅演此剧者有施传镇、倪传钺、赵传珺、郑传鉴、包传铎、顾传琳、汪传钤等。

女审　淮剧剧目。在淮剧传统戏《女审包断》的基础上整理改编。1958年，康生在上

海一个座谈会上谈到清·焦循《花部农谭》记述的《赛琵琶》情节，并引用了焦循的评语“此剧自三官堂以上，不啻坐凄风苦雨中，咀荼啮檗，郁抑而气不得申，忽聆此快……莫可名言”，此话以文件形式向戏曲团体传达。因淮剧有传统剧目《女审包断》，1959年马仲怡、吕君樵等遂进行整理。

原《女审包断》写秦香莲母子三人在三官堂被神人救去，习兵法，立军功。回京后亲审丈夫，包公秉公断案，秦香莲反过来为夫讲情，最后团圆。《女审》删改了迷信部分，秦香莲不仅亲审其夫，而且亲断其案，亲杀其夫。为突出人物的“反抗性格”，还让秦香莲剑劈圣旨，与朝廷决裂，反出皇城。1959年首演于黄浦剧场。吕君樵导演，潘凤岭音乐设计，陈一芗、王琮卫舞美设计。筱文艳饰秦香莲，杨占魁饰陈世美，何叫天饰王廷玉。这出戏唱做并重，秦香莲在公堂上痛斥陈世美的“三大段“淮调”慷慨激昂，深受观众欢迎。但文艺界褒贬不一。报刊上发表了不少争鸣文章，肯定的意见认为此戏一反秦香莲在传统戏中备受屈辱的形象，发展了人物性格；不用包公而由自己掌握自己的命运，手刃负心贼，“大快人心”。否定的意见则认为，只图一时痛快，把现代人的思想感情强加于秦香莲的身上，让她亲审其夫，已到了人物的极限；亲杀其夫，决不可能；剑劈圣旨，反出皇城，更不可信，属“矫情”之作。此剧为上海淮剧团的保留剧目，并作为培养历届学员的基本教材。1962年上海文艺出版社出版单行本。1961年由上海电影制片厂拍成淮剧戏曲片（电影文学本编剧王健民，导演钱千里、吕君樵）。

女看灯　沪剧传统对子戏。原名《嫂告》。写元宵节姑嫂看灯，嫂嫂为姑娘叙述自己的恋爱经过，以此描写了青年人对生活的向往和江南农村办喜事的风俗特色。1956年文牧整理，删去原本中姑娘以借汗巾为名求嫂嫂教偷情的情节，改为姑娘拾到一荷包，猜测是嫂嫂婚前赠与哥哥的定情信物，便去调侃其嫂。嫂嫂无奈，只得将他们二人在看灯时如何相识，央请娘舅说媒，自己又智激父母允婚，以及盼望春节未婚夫上门拜年时的心情和情况告诉姑娘。1957年1月，上海市沪剧传统剧目观摩演出大会期间，由上海市人民沪剧团首次演出。王兴仁导演。向佩玲饰嫂嫂，许帼华饰姑娘。剧中嫂嫂回忆看灯时所唱〔赋子板〕，有二百余句，边唱边舞，一气呵成，颇能显示演员的唱工技巧。同年11月，整理本收入上海文化出版社出版之《戏曲小丛书》。此剧在演出中不断加工，并成为学员培训教材。



飞龙传　京剧连台本戏。杜文林等据清吴璿同名小说改编。共十二本。写北汉王刘承祐怒南唐不纳岁贡，遣赵宏殷征讨。赵子匡胤遇苗训相面，占其有帝王之分。在城隍

庙，匡胤戏骑泥马，泥马飞驰，事为周凯巡街所见，奏匡胤妖言惑众。适赵宏殷凯旋回朝，帝念其有功，将匡胤发配沙北。匡胤在大名游勾栏，识韩素梅，一见钟情。恶霸韩通争风寻衅，为匡胤所殴。匡胤回汴梁游御勾栏，试坐御座，太监欲拿之，乃留名而逃。至家，知父谏帝受责，怒入御勾栏大闹，杀死美女，逃至西关，遇柴荣、郑子明，助柴闯锁金桥，打败董家五虎，三人结义。中间糅合有《风台关》、《汴梁图》、《三打陶三春》、《紫金带》、《佘塘关》等传统剧目的情节。民国十三年(1924)7月25日上海更新舞台首演，李吉来(小三麻子)饰赵匡胤，杨宝森饰北汉王刘承祐、黄玉麟饰韩素梅，杜文林饰郑子明，韩金奎饰柴荣，赵君玉饰杨继业，小杨月楼饰佘赛花。此剧一本上演后即因情节曲折，真刀真枪，机关布景等海派特色风行一时，逐本敷排近两年而上座不衰。民国十五年4月丹桂第一台与更新舞台两班演员合作又在丹桂第一台演出此剧，由杨瑞亭饰赵匡胤，赵君玉饰韩素梅，其他角色亦有调整。宝塔公司有赵君玉饰韩素梅"行路"唱段的唱片行世。

义侠记　昆剧传统剧目。原系明沈璟所作传奇，根据小说《水浒传》及《金瓶梅》有关章节敷演以武松为主角的故事。主要情节有打虎、戏叔、别兄、杀嫂、刺配孟州及投奔梁山、最后接受招安，武松夫妻团圆。传统演出以武松兄弟与潘金莲(旦)、西门庆(副)的矛盾冲突为重点。清代中叶常演的折子戏有《打虎》(原第四出《除杀》)、《戏叔》(原第八出《叱邪》)、《别兄》(原第十出《委嘱》)、《挑帘》(原第十二出《萌奸》)、《裁衣》(原第十六出《中伤》)。清末以来上海经常演出的除以上五出外，尚有《游街》(原第六出《旌勇》)，《显魂》(原第十七出《悼亡》)，《杀嫂》和《狮子楼》(原第十八出《雪恨》)，加重了武大郎(丑)的表演。早期擅演此剧者有邱阿增(旦)、姜善珍(副)、周凤林(旦)、小金宝(旦)；稍晚有陆寿卿(副)、沈锡卿(生)、王小三(丑)。尤以王小三饰《服毒》、《显魂》中的武大郎名扬一时，时有"有一无二之作"之誉。"传"字辈主要师承陆寿卿，并常以全本形式演出《武十回》。演员人选有张传芳(旦)、华传萍(旦)、刘传蘅(旦)、马传菁(旦)、王传淞(副)、施传镇(生)、赵传珺(生)、汪传钤(生)、华传浩(丑)和姚传湄(丑)。姚传湄曾改名"盖小三"，取盖过王小三之意，武功底子好，表演生动，极受观众称赏。此外，清末曾在上海演出的宁波老庆丰昆班著名旦脚顾九兰亦擅演此剧，《挑帘》、《裁衣》得内行一致好评。民国八年(1919)，宁波老凤台昆班应邀在上海演出，旦脚顾九林、丑脚桂才恒擅演《诱叔》、《别兄》、《挑帘》、《裁衣》。

义责王魁　京剧单折戏。1958年吕仲根据上海人民评弹团演出本改编创作，周信芳参加构思和修改剧本的讨论。王魁与桂英事，最早见于唐人陈翰著《异闻集·王魁传》、宋人周密《齐东野语》。宋人南戏中有《负心王魁》；元杂剧中有尚仲贤《海神庙王魁负桂英》和杨文奎《王魁不负心》；明传奇中有王玉峰《焚香记》和朱有燉《香囊记》；清人皮簧剧则有《活捉王魁》。

《义责王魁》写王魁进京赴考得中状元，宰相韩均央媒说合，欲招其入赘，王魁为利禄驱使，允相府婚，另着差人张千携书信返里，休弃与之早有白首之盟、助其读书赶考的敫桂

英。老仆王中，正直纯朴，始因少主人得中而欣喜，继知其休弃敫氏女，怒不可遏，斥其忘恩负义，岂料王魁利欲熏心，不听其言。王中愤懑已极，脱去身上的奴才衣，掷于王魁面前，毅然而去。《义责王魁》于1959年春节期间上海市戏曲会演时首演。由周信芳担任导演，并主演王中，黄正勤饰王魁，孙正阳饰张千。此剧以思想内容与表演形式较完美统一而成为麒派后期代表作之一，亦是二十世纪六十年代以来上海京剧中的常演剧目。



马戏团小丑　滑稽戏剧目。剧情写旧社会一江湖马戏团在某地演出，警察局长之子调戏女演员银花，小丑阿喜与之周旋，使其无法得逞。不意局长之子又派花轿前来强娶银花，阿喜假扮新娘入府。洞房之夜利用其小丑绝技戏耍群凶。1961年，大众滑稽剧团演出，集体编剧，张瑞榜、沈如春执笔，沈如春导演，文彬彬、范哈哈、俞祥明、刘侠声等主演。剧本以马赛编导的滑稽戏《游码头》为蓝本，为发挥文彬彬（饰阿喜）表演特长而重新创作。在导演上，为充分展现阿喜的矫健身手，把表演区扩展到乐池、走道和太平门，并邀请魔术家莫非仙担任技术指导；具有闹剧风格，剧场效果强烈。

马前泼水　京剧剧目。剧情写汉时，书生朱买臣家贫如洗，妻崔氏不耐清贫，逼买臣写休书，改嫁暴发户瓦工张三。朱发愤苦读，中第，任会稽太守。赴任时，已沦为丐妇的崔氏跪于马前，请求收留。朱命人取盆水泼于地，若崔将复水收回盆内，即可收留。崔知其意绝，羞愧撞死。汪笑侬依据《烂柯山》传奇改编，为汪派代表作之一。民国元年（1912）6月14日首演于天津天仙茶园，民国五年12月15日在上海首演于丹桂第一台，汪笑侬饰朱买臣，王兰芳饰崔氏，此剧塑造了守贫苦读的朱买臣形象，休妻时的无奈，相逢时看透崔氏的势利、无情，均通过唱做，有层次地揭示出来。休妻时〔西皮倒板〕、〔原板〕，和泼水时的〔二六〕唱段，词文通俗易懂，吐字清晰，唱腔质朴，感情充沛，为当时流行唱段。剧本收入《汪笑侬戏曲集》，另有《戏典》、《戏考》、《戏学汇考》、《戏学指南》及宝文堂等刊本。汪笑侬、恩晓峰、金小楼、刘天红有唱片行世。

马浪荡　苏剧剧目。此剧为化装苏滩系列节目。由旦脚先唱数句，接着马浪荡（一名无固定职业又不善办事的流浪汉）上场。通过他对每次改行原因的诉述，介绍出各行业的内幕。如《做旧货》，详述了收购、加工、出售旧货的种种关节，道出个中苦乐得失；有的则专述某行业中的趣事，引人一笑，如以教师生涯贯串情节的《马浪荡·教书》共八段，穿插了教学中发生的古今笑话，也有专评某社会现象的，如揭露了色情行业的《烂污三鲜汤》。

该戏最早以坐唱形式出现于清末，仅十出，故又名《马浪荡十弃行》。事实上应称为《马

浪荡杂弃行》,意为改换多种行业。后经艺人们发展,积累到数十出。并化装表演。其中受欢迎的有《做长工》、《做BoY》等。每出约一刻钟,以白口为主兼有唱段,曲牌有〔东乡调〕、〔弦索调〕、〔孩儿调〕等。丑脚穿茶衣或长衫,旦脚着裤袄或旗袍。表演者舞蹈身段不多,而动作及面部表情极为丰富。也有少数几出是五六人乃至十余人同台,按角色化装,并有布景砌末的多幕戏,如《做酒行帐房》、《做汤团店伙计》。三十年代前后,该戏在沪家喻户晓,人们常把无固定职业的男子谑称为"马浪荡"。擅演此戏的有林步青、范少山、陈少赓、朱国梁等。

《马浪荡》对其他戏曲和曲艺也产生影响,如滑稽戏《三毛学生意》,评弹《旧货摊》等均由此发展而来。上海图书馆现藏有该戏唱片数十张。苏州市戏曲研究室编印的《苏剧剧目汇编》收有几十个段子。甬剧、沪剧也有此剧目。

王先生到上海　滑稽戏剧目。以漫画家叶浅予名作"王先生与小陈"为蓝本编剧。剧情写王先生携妻女来沪谋生,职业无着,靠卖画餬口。其女为城市繁华所惑,被阔少欺骗霸占,王先生与之抗争,反遭伪警施虐。后在小陈和咪咪娘帮助下,设计救出其女,并深感旧上海非穷人求生之地,乃离沪而去。1954年玫瑰滑稽剧团演出。幕表编写者陆啸桐。杨柳村饰王先生,龚一飞饰小陈。剧本对旧上海之穷富悬殊和平民生活有所反映,对小陈的刻画比较生动。1962年后陆啸桐曾重新整理为剧本。由海燕滑稽剧团演出。

王老虎抢亲　越剧剧目。剧情写兵部尚书之子王天豹倚仗父势,作恶多端,被称为"王老虎"。元宵节王误将男扮女装的周文宾抢进府,强逼成亲,却阴差阳错地促成了其妹与周的婚事。1958年秋上海合作越剧团首演。红枫编剧,李卓云导演。戚雅仙饰王秀英,毕春芳饰周文宾,潘笑笑饰王天豹,陈金莲饰祝枝山。曾多次演出,为剧团的保留剧目。静安越剧团建立后,再次加工复演。王秀英、周文宾两角由戚雅仙、毕春芳的学生周雅琴、杨文蔚扮演。



该剧故事源于弹词《三笑》,越剧曾有老本,然已散失。原故事头绪繁多,情节分散,且有不少庸俗描写。新编本突出了王老虎因抢亲所造成的一连串被动可笑场面,讽刺和抨击了他的丑恶行为。其中《错认》、《戏豹》、《寄闺》、《赔妹》等场,具有强烈的喜剧效果。1961年该剧被收入《中国地方戏曲集成·上海卷》,1962年由香港长城电影制片公司拍摄成戏曲电影。同年,中央新闻电影制片厂拍摄成新闻纪录片。据不完全统计,全国有三十多个越剧团先后排演,北京曲剧团曾移植演出。

王贵与李香香　淮剧剧目。据李季同名叙事诗改编。以刘志丹创建陕甘革命根据地为时代背景，描写了死羊湾农民反抗地主迫害的斗争，并描写了王贵与李香香在斗争中萌发的坚贞爱情。王健民、唐继师编剧，张明导演，王征夫作曲，张坚安、苏石风、陈一芗舞美设计，幸熙服装设计。1952 年首演于沪西工人剧场。由顾少春饰王贵，武小凤饰李香香，何叫天饰崔半夜，徐桂芳饰王开田（王贵之父），杨占魁饰李德瑞（香香之父），筱文艳饰刘二妈。同年参加第一届全国戏曲观摩演出大会，获文化部剧本奖、演出奖，筱文艳获演员一等奖，何叫天、武小凤获演员二等奖，杨占魁、顾少春获演员三等奖。



该剧保持了原诗浓郁的民歌风格，故唱腔突破了淮剧原来以〔淮调〕、〔拉调〕、〔自由调〕三大调为主体的板腔结构，运用了较多的民间小调，形成了一种清新的曲牌体式。剧本发表于 1953 年人民文学出版社出版的《第一届全国戏曲观摩演出大会戏曲剧本选集》，1958 年收入中国戏剧出版社出版《中国地方戏曲集成·上海卷》，1959 年上海文艺出版社出版单行本。

开天辟地　京剧连台本戏。据《开辟演义》编演，共十本。剧情内容包括：盘古开天辟地，天皇氏地支成立，地皇氏治世开基。燧人氏钻木取火，有巢氏教民架屋，伏羲排演八卦，苍颉氏造字。共工造反，不周山女娲补天。神农之女求仙落海，化精卫鸟衔石填海。蚩尤逞威，诸侯投轩辕，蚩尤使大雾、烈火攻轩辕。封三娘与神马成婚。紫霞洞狮猊借遁，洪钧祖云化太极。荧惑星大闹天宫，轩辕造指南车破蚩尤。大垒割股尽孝，猊兽被灭。嫘祖遭劫，轩辕升天。尧皇出世，金母开蟠桃宴。夸父追日，高辛氏迁都弃幼子。灵犬封官，大蟒化为赤精子。尧皇登基，长廉造反，槃瓠出战获胜，与少辛氏成婚。回禄放九只大鸟（日神）助长廉，后羿射落九日。兽妖害民，叔达平妖。舜出世被弃，神虎救还。恒娥嫁后羿，吞金丹升天奔月。巨象代舜耕田，尧会舜，以二女妻之，命摄朝政。鲧治水反叛，叔达斩鲧，鲧一足化五龙，造成上古洪水之灾，鲧子禹出而治水。少女园中奏乐欲以惑人。尧死，舜即位，东邻女闹殿。禹战南苗王，杀少女灭色祸。舜死，娥皇、女英哭舜洒泪成斑竹。毒龙复仇，后羿被焚。防风侯逼奸，富良妻锯下伤身。伯困访骷髅。桀王即位，荒淫无道，关龙逄苦谏被辱。有施氏不纳贡，桀领兵亲征，妹喜（有施氏之妹）以美人计使桀回朝。刘筱衡、孟春帆等编剧，于民国十七年（1928）6 月 1 日在丹桂第一台首演头本，以后依次编演至第六本，主要演员有刘筱衡（饰女娲、嫘祖、斗姥、封三娘）、安舒元（饰轩辕、风后等）、蓉丽娟（饰嫘祖、大垒氏、荧惑星等）、陈筱穆（饰封胡、轩辕等）、盖玉廷（饰蚩尤等）、刘瀛洲（饰神农等）、李秀英（饰风后等），以及刘文美、张韵楼、小孟七、筱宝芬等。六本演完后，刘筱衡、陈筱穆

等离开丹桂第一台，由孟春帆续编七至十本（其中七本于民国十八年8月11日首演，九、十本合演），主要演员为白玉昆（饰伯围等）、蓉丽娟（饰富良妻、女娇等）、赵君玉（饰后羿等）、刘文奎（饰富良、帝相等）、筱宝芬（饰禹王等）、小三麻子（饰叔达等）、刘文美（饰娥皇、风罗氏等）、陈鸿奎（饰防风侯等）、王玉芳（饰女英、羊角氏等）、小孟七、韩金奎等。在演出八本以后，上海舞台于民国十八年10月21日也推出由常春恒、刘筱衡等编剧的七、八本（合演）与之打对台，剧情相近。后又于同年11月17日演出九、十本（合演），与丹桂第一台的剧情不同。主要演员有刘筱衡（饰女娇、妹喜）、高庆奎（饰禹王、关龙逢）、陈筱穆（饰舜王、桀王）、刘永奎（饰尧王）。此剧演上古神话，情节怪诞，兼有滑稽、诙谐的场面，且配以机关布景。当时广告称："奇兽异类，只只会动，机关奥妙，布景新异，电光灿烂，真火真雨"，"全新行头，改良服装"，"文武唱做，新腔联弹，特色歌舞"。至丹桂第一台与上海舞台双方打对台时，更以"美女置箱中锯为二截"和"裸体美女"等为号召，互相竞争。每本连演一月以上，最长连演三月余。1963年1月新华京剧团在共舞台重新改编、上演此剧，又于3月演出二本，剧情与前者不同，它是把蚩尤作为正面形象。葛云台编剧，李瑞来、毛国强导演。主要演员有王少楼、王英武、王佩尘、赵健贞、施正泉、陈剑佩、新桂秋、韩锡麟、刘泽民等。采用机关布景，表演上唱做武打并重。刘筱衡、蓉丽娟有唱片行世。

天要落雨娘要嫁　甬剧剧目。根据宁波民间传说《一个寡妇改嫁的故事》编写。剧情写清代某年宁波鄞县暴雨成灾，寡妇林氏，因仅有的三亩薄地被族长霸占，不得已改嫁，却遭族人反对，其儿杜文也被族长所夺。林氏无奈，将改嫁所得纹银交托他人，以暗中照应杜文。十九年后，杜获中状元，改名杜宗书。无意中从新进士周某口中，得知其母所在。乃趁母祝寿之际，假扮乞丐上门，羞辱其母失节。林氏冤愤自尽。当杜明悉其母改嫁的一番苦处时，追悔莫及。触柱自戕。



该剧摒弃了原传说中的寡妇相信天命，疑子无福而弃子改嫁的情节，突出了林氏为儿改嫁，最终酿成"儿登青天，娘赴九泉"的悲剧，它与《半把剪刀》、《双玉蝉》被称为甬剧的三大悲剧。1962年，由堇风甬剧团在国联大戏院首演，天方编剧，贺显民导演。徐凤仙饰林氏，张秀英和贺显民分饰幼年杜文和成年杜宗书。1962年，曾赴京巡回演出。剧本刊载于1981年《戏文》第三期，先后被越剧、沪剧、锡剧、姚剧、江西采茶等剧种所移植。1962年，上海文艺出版社出版之《传统剧目汇编》（甬剧部分），也收有同名剧目，系甬剧艺人王宝云等，根据民间故事《天要落雨娘要嫁》和《黄泥打墙》糅合而成，与天方、贺显民编演本情节不同。

云娘　京剧剧目。小杨月楼根据清人钮琇《觚賸》编演。剧情写密云汪参将仆从王忠，常至李某所开酒肆，李见其老成，以女云娘嫁之。汪解伍回维扬，云娘请其戒备，中途果遇盗，云娘力败之。汪之子绍远见云娘貌美，欲强占之，云娘托词须遣走其夫，方可从命。绍远乃遣走王忠，大张婚筵。云娘戎装而出，痛责绍远，欲杀之，汪母苦求始免。云娘乃追及王忠，夫妻同行。该剧于民国十年(1921) 8 月 17 日在亦舞台首演，由小杨月楼主演，全剧亦文亦武。女扮男装的场次又能发挥小杨月楼的小生表演，曾哄动一时，成为小杨月楼的代表作之一。百代公司曾灌制唱片两面，有《京戏考》刊本。

不夜的村庄　滑稽戏剧目。剧情写某剧院编剧方和清、演员路风华等下放到农村参加劳动锻炼，方和清怕苦怕累，又自视高明，不懂装懂，闹出了不少笑话，引起饲养员张老福的不满。农村修建小型水电站时，路风华等积极劳动；而方和清为了创造奇迹，擅自牵出怀孕母牛去驮运石料，致使母牛受伤，受到张老福的严厉批评后又大闹情绪。最后，张老福的体贴关怀使他深受感动，体会到了劳动群众的纯朴感情。1959 年蜜蜂滑稽剧团首演。蜜蜂滑稽剧团集体编剧，周正行执笔。钟高年、吴双艺导演，黄飞舞美设计，伟新作曲。朱翔飞饰张老福，周柏春饰方和清，夏萍饰路风华，袁一灵饰张根涛。曾参加上海市 1959 年戏剧会演。朱翔飞扮演的张老福，形象生动，颇受称誉。上海文艺出版社于同年出版单行本。

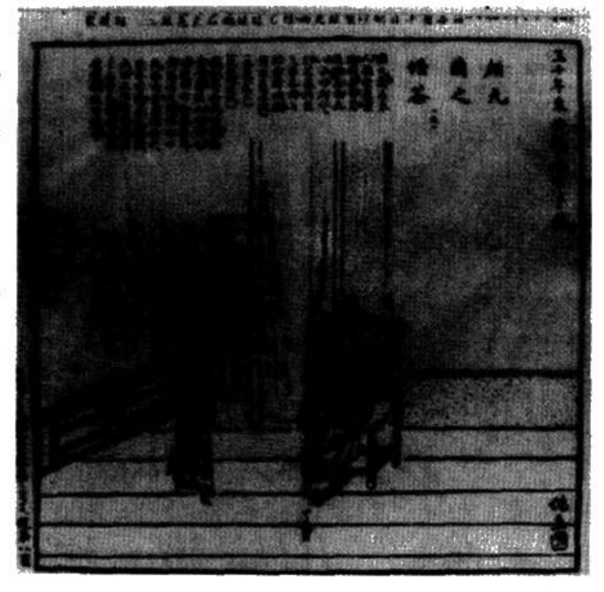
太白醉写　昆剧传统剧目，又名《吟诗脱靴》。为明传奇《彩毫记》之一出，《缀白裘》析为《吟诗》、《脱靴》两折。写唐明皇与杨贵妃在御苑中歌舞饮酒，观赏牡丹，特召诗人李白来作新乐章。李白酒态朦胧，乘机迫高力士为他拂纸、磨墨和脱靴，以戏弄高力士。剧中李白以大官生应工，原是昆剧前辈沈寿林的拿手杰作，后来传其子月泉，又传之俞振飞。经俞加工，在表演艺术上更具特色，成为他的代表作。此剧主要表现李白“斗酒诗百篇”的才思豪情，以及傲视权贵的品格，因此，俞在表演上，抓住“酒态”为重点，从“宿醒”直到“酩酊大醉”，通过眼皮渐沉，腿弯渐软等一系列形体动作表达，在命高力士拂纸磨墨时，一连串的“哑身段”以及脸上天真嬉笑的表情，充分体现出对权贵的蔑视，刻画了“谪仙人”的风采。俞振飞演此剧数十年。其门生蔡正仁饰演李白，嗓音、身段动作都酷似乃师。

少奶奶的扇子　沪剧传统剧目。原为十九世纪英国王尔德剧本《温德米尔夫人的扇子》，沪剧根据洪深编译的话剧本《少奶奶的扇子》改编。剧情写：名闻港澳的交际花金曼萍至沪寻访二十年前襁褓中分离的女儿。经吴八相助，找到了女婿徐子明。徐恐影响其名誉、地位，只同意金在其女刘曼萍的生日舞会上见上一面，而不能相认，并从此断绝往来。刘在舞会上与金会面后，误认为子明与金有暧昧关系，一气之下，与同学刘伯英私奔。金知伯英是浮滑之徒，追至伯英寓所，虽备受凌辱，却使女儿保持清白。曼萍虽不知金为其母，但对其急难中相救铭感于心，思恩图报，无奈金在徐之胁迫下，不得不远走天涯，母女终未相认。

民国三十六年(1947)，由丁是娥、解洪元、顾月珍领衔的上艺沪剧团首演。剧名称《和

合结》，叶子编剧。1956年凌爱珍领衔的爱华沪剧团上演此剧时，由白沙（即水辉）改编。1961年，爱华沪剧团复演，由江敦熙重新改编。1979年9月，上海沪剧团上演此剧时，由江敦熙重新整理，万之任导演。马莉莉饰刘曼萍（即少奶奶），韩玉萍饰金曼萍，张清饰徐子伯明，陆敬业饰刘伯英，邵滨孙饰吴八老爷。

水浒记　昆剧传统剧目。原系明许自昌所作传奇，据小说《水浒传》第十三至二十四回内容，敷演梁山好汉晁盖等智劫生辰纲的故事；但清代以来盛演于场上者，除《刘唐》（原第五出《发难》）外，皆为描写宋江与阎婆惜、张文远矛盾纠葛的选折，如《借茶》（见图）（原第三出《邂逅》）、《拾巾》（原第十二出《目成》）、《前诱》（原第十八出《渔色》）、《后诱》（原第二十一出《野合》）、《杀惜》（原第二十三出《感愤》）、《放江》（原第二十四出《鼠牙》）、《活捉》（原第三十一出《冥感》），而以《借茶·活捉》连演较多。《活捉》之演技更显演员功力：阎婆惜的大段唱功及鬼步圆场，张三郎的繁重做功及矮步、提气、痰塞等技巧，均需相互配合方能严丝合缝，得心应手。光绪年间至清末民初，昆剧著名演员在沪擅演此二折者为周凤林（旦）、小金宝（旦）、谈雅芳（旦）、陆寿卿（副）、姜善珍（副）；擅演《刘唐》者有邱炳泉（艺名"小脚篮"）、张茂松、金阿庆、陆寿卿等。传字辈主要师承陆寿卿，以王传淞（副）、华传浩（丑）、张传芳（旦）、朱传茗（旦）、姚传芗（旦）擅长。曲友中以徐凌云之张三郎"传"字辈艺人以上述最负盛名。"传"字辈艺人选折为主要关目串成全本《宋十回》，而将《刘唐》插在《后诱》与《杀惜》之间演出。常演此剧的演员还有施传镇、沈传锟、刘传蘅、华传苹、顾传澜、姚传湄、汪传钤。



水淹七军　京剧传统剧目，一名《威震华夏》。取材于《三国演义》七十四回。剧情写刘备自立汉中王，命关羽进攻襄阳、樊城。曹操以于禁为帅，庞德为先锋统七军迎敌。庞德骁勇善战，关羽几为所败，于禁嫉庞德，急鸣锣收兵。关羽回营，夜观兵书、窥敌阵。利用襄江涨水，开闸水淹七军，生擒于禁、庞德。该剧原为徽班剧目，唱〔吹腔〕、〔高拨子〕，清同、光年间徽



班艺人景元福、三麻子（王鸿寿）常演此剧于久乐、金桂、天仙等茶园，后成为王鸿寿代表作。王在此剧中着重表演关羽的大将风度和谋略。“观书”一场词白不多，主要通过表演动作刻画人物从冥思苦索到豁然开朗的心理过程，由周仓配合的舞蹈动作，形成多幅具有造型美的画面，描绘了关羽庄严肃穆的神态。“观阵”唱腔高亢激越，“水战”武打繁重，孙玉声在《三十年来梨园之拿手戏》中评王鸿寿中年所演此剧“台步工架之稳…… 洵属空前绝后之作，他人万不能及”。除王鸿寿外，后林树森、李洪春、李吉来等亦演此剧。林树声有唱片行世（高亭唱片公司出品）。有《戏考》、《京戏考》、《京调大全》、《戏剧大观》、《关羽戏集》等刊本。

六里桥　锡剧剧目。原名《遍野风潮》。剧情写1927年大革命失败后。中共上海地下党组织委派党员陈强强回乡发动农民开展抗捐、抗粮等“五抗”斗争。由于陈嫂周玉贞缺乏斗争经验，起义计划为化装成乞丐的伪警察局长窃去。在千钧一发之际，陈强强深入虎穴，利用“寿堂评理”等合法斗争，力挽狂澜，化险为夷，取得胜利。1963年由嘉定县锡剧团首演。幸之、英郁、水石编剧，章琴导演。濮阳、林月珍主演。该剧对革命史实行了精心剪裁，在《惩奸》、《泄密》、《评理》、《起义》等几场表现了当时地下斗争的复杂性。演出后，激发了当地老乡和干部对当年革命生活的追忆、思念之情。然而，评论界对此却褒贬不一。褒者认为该剧较典型地反映了第一次国内战争后期的史实，贬者认为它宣扬了当时“左”倾盲动主义。“文化大革命”期间更被列为反动剧目。中国共产党第十一届三中全会后，该剧在史学界、评论界的支持下恢复名誉。

文武香球　昆剧传统剧目。作者无考。内容叙元顺帝时，龙官保偶游总兵侯公旦私宅花园，与侯女月英相遇，互赠香球，私订婚约。月英因其父将她另配兵部尚书之子，男装出走，官保自与月英分别后，也几经周折，并结识了张桂英、蒋美女、唐兰英、王运莲等。后来他因功封王、复与月英团聚，并娶桂英、美女为妾。此剧颂扬了一夫多妻的封建意识，格调不高，但因情节曲折，文武兼备，场面热闹，改变



了昆剧只演文戏的局面，所以演出甚盛，成为清中叶至民国初期的昆剧本戏代表剧目之一。清乾隆三十九年（1774）抄本《春台班戏目》载有此戏，或为清代徽班演出昆剧剧目。上海至迟在清道光、咸丰年间（1821—1861）上演，至同治年间（1862—1874）已风靡一时。常演出剧目有《山会》、《赴试》、《夺魁》、《演法》、《斗宝》、《绣球》、《赐婚》等。光绪初年周凤林在天仙茶园演出时边演边改，一天一本，连排至十一本。演员除周外，尚有小连生、周钊泉、

小脚篮、姜善珍、牛松山、邱阿增、周来全、薛瑶卿等。一说京剧《辛安驿》(一名《女强盗》)即取材于本剧。

文素臣 京剧连台本戏。共六本。根据清代夏敬渠《野叟曝言》第二至第二十回改编。剧情围绕文素臣行侠仗义，扶危济困，结交江湖，缔结婚姻，以及斩蟒除逆，救驾受封等一系列奇遇巧合的情节编排敷衍而成。民国二十七年(1938)12月9日首演于卡尔登戏院。周信芳编剧并主演，王熙春、金素雯、高百岁、王兰芳、张慧聪等参加演出。该剧情节曲折、缠绵悱恻，故上演近两年，连演连满，盛极一时，当时有“不看文素臣，不算上海人”之说。

火云洞 昆剧传统剧目。源出小说《西游记》第四十至四十二回。剧情写唐僧师徒，去西天取经，路遇牛魔王之子红孩儿化身小儿，离间唐僧师徒，作法摄去唐僧，藏于火云洞。孙悟空、猪八戒寻踪前去，与红孩儿斗法，不敌。孙悟空请来观音菩萨始降伏妖婴，红孩儿遂皈依观音而去。此剧为同(治)光(绪)年间灯彩新戏，出目有:《兴妖》、《演阵》、《上路》、《诱僧》、《请魔》、《露机》、《求救》、《收婴》、《皈依》等。据《申报》广告，该剧在光绪六年(1880)曾多次演出，7月1日由“初次新到清客”(大都为大雅班旧人)在老三雅戏园首演，标曰:“全堂新戏灯彩”、“全班文武合演”。

火烧红莲寺 京剧连台本戏。剧情写:清代，桂素贞丧夫，其叔欲谋财害命，桂得昆仑剑侠沈栖霞相救，收为弟子，改名红姑。其侄桂武被崆峒派甘瘤子招为女婿，后桂武知其劣绩，携妻甘联珠逃出甘家。崆峒剑侠董禄堂与昆仑派罗汉吕宣良争斗，败归，心中不服，自此形成两派对立。红莲寺僧知圆私抢民女，被昆仑派弟子杨天池访知，欲惩之。湖广巡抚卜文正私访，被知圆识破，遭囚禁。昆仑派柳迟、甘联珠、陆小青等引兵围寺，救出卜文正，火烧红莲寺。知圆投靠崆峒派。以后的情节即围绕昆仑派和崆峒派之间的矛盾纠葛和争斗展开。据平江不肖生(向凯然)的小说《江湖奇侠传》改编。该剧由盖天红、汤桂芬等于民国十八年(1929)10月8日首演于大世界乾坤剧场。民国二十一年8月19日天蟾舞台演出《大破红莲寺》，主要演员有郭玉昆、王宝莲、王云芳、高雪樵、粉菊花、陈鹤峰、林树森等。民国二十四年11月9日，共舞台推出《火烧红莲寺》，至民国二十八年，前后达四年，共演出三十四集。前后参加的主要演员有:赵松樵、云艳霞、刘奎官、王椿柏、于素莲、国桐华、沈艳琴、胡月珊、小小毛豹、小玲童、周凤文、张韵楼、赵旭声、童月娟、王富英、郭少亭、葛华卿、白玉昆、杨菊苹、毛韵珂、王少楼、小王桂卿、李雪枋、毛剑秋等。此剧讲武侠神道故事，剧情环环相扣，悬念迭出，且以机关布景取胜，追求逼真，号称有真水、真鹰、真熊(由福建著名布景师李荆设计)，第一集有三十六堂布景，第二、三集更多至四十堂布景，第四集又利用熄灯暗转，变十四景，均颇能吸引观众，



轰动一时。为招徕观众，剧情插“半裸美女，牺牲色相”之类的表演。因观者众多，共舞台所在的爱多亚路(今延安东路)的交通曾为之堵塞。民国二十五年3月9日，电影大师卓别林抵上海，当晚在卡尔登电影院经理曾焕堂陪同下观看此剧(第四集)，认为此剧场景变换之多，在西方仅于莎士比亚戏剧中可见；对于演员的唱做、斗剑和翻跌武功等，亦颇赞赏。此剧是连台本戏中一个较有代表性的剧目。

火烧豆腐店　滑稽戏剧目。脱胎于江笑笑、鲍乐乐的同名独脚戏。民国三十一年(1942)由金慧声以幕表形式扩展为滑稽大戏，笑笑剧团演出。剧情写滑稽艺人辛梅友去买豆腐，豆腐店老板爱听笑话，纠缠要他“瞎三话四地讲几句”。辛谎称因黄浦江里翻了黄豆船，要去捞黄豆，无闲讲笑话。老板贪小，要同去江边。辛借故半途返店对老板娘谎称老板捞黄豆淹死，即卸了门板前去收尸。老板对辛扛来门板不解，辛却谎称豆腐店失火，只抢出一块门板。老板夫妇知受辛戏耍后，辛以老板要他“瞎三话四”为辩。剧中还杂糅一些其他独脚戏段子，结构松散，主题模糊，但对老板的贪小丑态有所刻画。

为奴隶的母亲　沪剧剧目。取材于柔石的同名小说。剧情写民国九年(1920)浙江农村，农民张根生因家贫，将妻子春宝娘“典”与温姓地主。春宝娘养下一男孩，三年后，又不得不离开此亲生之子，被赶回家。1954年由上海勤艺沪剧团首演。金人编剧，万之导演，水辉作曲，李章复舞美设计。杨飞飞演春宝娘，赵春芳演温秀才，丁国斌演张根生。该剧情节凄苦感人，抒情性浓，杨飞飞嗓音宽厚，演来声情并茂。1979年勤艺沪剧团改组重建宝山沪剧团，复演此剧，连满座八个月。成为该团保留剧目。1957年6月，上海文化出版社出版该剧单行本，收入《戏曲小丛书》中。

孔雀东南飞　越剧传统剧目。取材于汉乐府诗《为焦仲卿妻作》。写庐江小吏焦仲卿妻刘兰芝贤淑勤劳、夫妻情笃。焦母虐待兰芝，迫仲卿休妻。夫妇忍痛分离，互誓各不嫁娶。兰芝回娘家，其兄逼其改嫁太守之子，兰芝不从，投水践盟。仲卿闻讯，亦自缢殉情。南薇编剧。1950年由东山越艺社演出，范瑞娟、傅全香主演。此后越剧团竞相上演。1953年由丁赛君、筱月英领衔的天鹅越艺社在长江剧场演出。1980年，上海越剧院作为赴港演出剧目投入排练，10月26日演于北京影剧院(美琪大戏院)。导演朱铿，编曲刘如曾、金良，配器庄德义、金良，舞美设计苏石风，造型设计陈利华，服装设计陈利华、包翠玉，灯光设计明道宣。范瑞娟饰焦仲卿，傅全香饰刘兰芝，金艳芳饰焦母，董觉君饰小姑。该剧为上海越剧院保留剧目，范瑞娟、傅全香代表作之一。1981年冬，由上海电视台摄成戏曲电视片，剧中主要唱段由中国唱片社等单位制成唱片和盒式音带发行。



双玉蝉　甬剧剧目。据闽剧同名传统剧目改编。剧情写少女曹芳儿，其父酒后失言，以双蝉为聘，将其误配给尚在襁褓之中的沈梦霞。不久沈父去世，族人威逼芳儿以姐弟名义抚养梦霞成人。芳儿历尽艰辛，含辛茹苦，十八年后，梦霞考中状元。芳儿闻之悲喜交集，面对菱花，鬓发已白，自叹青春已逝。然犹期望与弟择吉完婚。梦霞不知前因，已另与意中人订婚，并将芳儿终身不嫁，养育幼弟成人之事上奏，请旨旌表。朝廷赐以金匾，芳儿悲忿不已，取出玉蝉，当众诉说原委，饮恨而死。1960 年初由堇风甬剧团首演于上海国联戏院。王行改编，徐昌霖、史少岩导演。郑传鉴艺术指导，苏石风舞美指导。范素琴饰曹芳儿，张秀珍和柳中心分饰沈梦霞。该剧揭露了封建礼教的罪恶，与《半把剪刀》、《天要落雨娘要嫁》被称为甬剧的三大悲剧。本剧以古装演出，而古装又非甬剧所擅长，故改用短水袖。范素琴以委婉的唱腔和细腻的表演，把曹芳儿经历的悲苦辛劳和内心的痛楚矛盾，表现得恰到好处。1962 年，《双玉蝉》进京演出，引起戏曲界的关注，获得好评。甬剧《双玉蝉》刊登在《剧本》1961 年 7 月号。曾被越剧、川剧、评剧和汉剧等剧种移植。



双珠记　昆剧传统剧目。原系明沈璟所作传奇，今存《六十种曲》本。叙王楫与其妻郭氏、子九龄受诬而下狱、离散、脱险、重圆的故事。以祖传一双明珠的辗转离合为贯串全剧的主线。清末以后在上海演出的有《二探》(即第十八出《处分后事》)、《卖子》(即第十九出《卖儿系珠》)、《投渊》(即第二十一出《真武灵应》)、《天打》(演真武帝将陷害王、郭夫妇的李克成、张有德雷殛毙命，以昭善恶之事。由第二十一出情节增出，见《缀白裘》)、《中军》(即第三十一出《辕门遇友》，但以白净扮演的帅府中军为主角，增强说白，删去与陈时策对唱的曲子)共五出。今常演之《卖子》、《投渊》以正旦饰演郭氏为主，“传”字辈中以沈传芷、沈传芹、王传蕖擅长，系师于沈月泉、吴义生。《中军》一出最擅演者为全福班老艺人金阿庆，后沈传锟师承沈斌泉，亦颇具规模。《天打》一出，“传”字辈艺人演出时上收尸鬼一角，为其特色。

双珠凤　昆剧传统剧目。一名《并蒂莲》。无名氏撰。剧情写洛阳才子文必正游名园，巧遇霍尚书之女霍定金，心慕之，又偶拾所遗珠凤，乃买嘱老媪倪氏，送他至霍府为童仆，易名霍兴，卖身投靠。某日，霍尚书携回并蒂莲花，令必正送至内楼。必正面见定金，私订终身。必正返回洛阳，科考及第，与定金完婚，并娶倪氏女凤姐为妾。此剧为连台本戏，清姚燮《今乐考证》“国朝院本”著录抄本，约为嘉庆年间作品。同治十一年(1872)，曾被上海当局查禁，翌年，其中小旦，小丑戏《来唱》一出又被列为淫戏禁演。清光绪元年(1875)，

同治帝载淳忌日解禁不久，一桂轩戏园自四月初六至五月二十三日连续上演全本《双珠凤》。当时合串的演员有陆祥林、陈二宝、葛子香、金锦福、吴玉卿、吴松龄、陆桂林、李莲甫等。光绪四年，名旦周凤林与小面陆阿金在三雅戏园演出《来唱》；光绪二十年，周凤林在丹桂茶园再次演出《双珠凤》改本，易名《并蒂莲》，可连演至十本。为其配戏的演员主要有邱凤祥、何家声、朱半仙、小朱富等人。京剧、越剧、锡剧中亦有《送花楼会》等改本演出。

打金枝　越剧剧目。根据同名晋剧并参考其他地方戏剧本改编。剧情写唐汾阳王郭子仪七旬寿庆，幼子郭暧因其妻升平公主自恃高贵不去拜寿，怒打公主。公主向父母哭诉。唐皇佯怒斩郭暧，公主反求父皇宽恕。后郭子仪绑子请罪，唐皇将郭暧带至后宫，与皇后婉言相劝，使夫妻和好。1951年10月31日华东戏曲研究院越剧实验剧团首演于大众剧场。华东戏曲研究编审室改编，成容、徐筱汀、苏雪安执笔，陈鹏导演，顾振遐作曲，幸熙、周楚汀舞美设计，吴报章灯光设计。吕瑞英饰公主，丁赛君饰郭暧，张桂凤饰唐皇，金艳芳饰皇后。1954年参加华东区戏曲观摩演出大会获演出奖、舞台美术奖。吕瑞英、张桂凤分获表演一等奖。丁赛君获表演二等奖。金艳芳获表演三等奖。1957年7月，上海越剧院携该剧出访民主德国和苏联，郭暧一角改由范瑞娟饰演。1960年12月赴香港演出。



该剧为上海越剧院保留剧目，吕瑞英的代表作之一。她把公主单纯、直率、稚气的性格和骄傲、任性的脾气，演得骄嗔可笑。范瑞娟演郭暧耿直倔强，张桂凤演唐皇豁达大度，金艳芳演皇后贤惠温和，均获好评。1962年，香港长城电影公司将该剧拍成越剧艺术片，改名《金枝玉叶》，朱鲣编剧，胡小峰导演，公主由电影演员夏梦饰演，徐涵英配唱。1955年12月，上海文艺出版社出版单行本。1960年，香港万里书店将该剧编入《越剧菁华》第一集。剧中主要唱段由中国唱片社等单位制成唱片和音带行世。



打严嵩　京剧传统剧目。一名《开山府》。剧情写：明朝严嵩专权，私造平天冠谋篡，御史邹应龙得悉，诱造冠匠丘、马二人至开山王常宝童府监禁，拟据以弹

劾严嵩。邹又佯至严府告密，严捧旨至开山府。常受应龙教，骗过圣旨，反用金锏痛打严嵩。严逃出，上殿参奏，邹指其面上无伤，难以为证，严乃恳邹为作面伤，邹乘机痛殴以泄愤。清光绪五年(1879)谭鑫培首次来沪时演该剧于金桂茶园。以后余叔岩、马连良等亦擅演。周信芳于清光绪三十三年即演出此剧，民国元年(1912)自北方返沪。3 月 28 日在迎贵仙园挑梁登台，以此剧打泡，以后历演不衰，成为麒派代表剧目之一。他以念白、做派见胜。剧中对于常宝童如何骗、打严嵩的过程，有三次重复，第一次是邹教常，第二次是常骗、打严，第三次是严向邹复述，因人物不同，且对白幽默，非但不显累赘，反具强烈喜剧效果。周信芳与金少山、周五宝合灌有唱片两面(由高亭唱片公司和蓓开唱片公司出品)，高百岁、焦宝奎合灌唱片一张(丽歌唱片公司出品)，余叔岩、马连良、林树森、露兰春等灌唱片各一张，从中可以区别余、麒、马等各种流派在唱念上的特色。周信芳演出本 1955 年收入《周信芳演出剧本选集》。另有《京剧丛刊》、《京调大全》、《戏典》、《戏学汇考》等刊本。电影《周信芳的舞台艺术》中有此剧片断。

石头人招亲　京剧剧目。取材于《残唐五代史演义》第十回。剧情写少女崔金凤偕女伴采桑，戏投篮占卜夫婿，误套中石像翁仲，翁仲是夜至女家与之成婚，女怀孕。崔父怒而囚女于洞中。足月金凤产子安敬思，翁仲救之出险。该剧由小杨月楼创排，小杨月楼、杜文林于民国十一年(1922)6 月 13 日在亦舞台首演。剧情虽荒诞，但小杨月楼的表演颇有特色，其中洞中产子一场，旦脚边唱边揉肚子，腹部渐次隆起以产生舞台效果。二人对唱运用“五音联弹”的唱腔，俚俗生动，接近生活，风靡一时。小杨月楼与杜文林曾合灌唱片一张(百代公司出品)，流行甚广。

龙江颂　京剧剧目。剧情写福建某地大旱，县委决定在龙江大队堵江抗旱。大队党支部书记克服了本位主义思想，承担了大田被淹、副业受损的最大牺牲，把水送到后山，挽救了九百亩受灾良田。1964 年首演于共舞台。其后，为了加工提高此剧，编导李瑞来等到福建漳州龙海县深入生活，并参照芗剧《碧水赞》进行改编，特邀电影界的舒适担任导演，于 1965 年 6 月 21 日参加华东区京剧现代戏观摩演出第六轮演出(在徐汇剧场)。主要演员有王少楼、施正泉、韩锡麟、刘泽民、张文涓等。剧中“探水”一场，载歌载舞，创造性地运用了传统表演手法。以后剧团去福建边演出边加工。1966 年 5 月，江青、张春桥看了此剧后，要新华京剧团停止演出和修改工作。1968 年，成立上海市文化系统《龙江颂》剧组(后改上海京剧团《龙江颂》剧组)，重写此剧，参加改编的有刘梦德、余雍和、赵兴国、戚永芳、李根宝、王寿英，导演蔺德海、李仲林、孔小石、钱祖武，音



乐设计胡登。将原剧中的大队党支部书记由男性改为女性(江水英),为突出阶级斗争,增加了地主分子企图破坏的情节,于1969年8月首演于儿童艺术剧场。李炳淑饰江水英,迟世恭饰阿坚伯,刘异龙饰盼水伯,孙花满饰赵爱水。以后又根据江青,张春桥的意见边演边改,原"探水"一场删去,音乐上有意识地写人物主题音乐。1971年9月剧组赴北京演出,《红旗》杂志1972年第3期发表了此剧1972年1月演出本,中央人民广播电台播送了全剧录音。同年由北京电影制片厂摄成彩色戏曲片。主要演员有李炳淑(饰江水英)、马名群(饰李志田)、周云敏(饰阿坚伯)、孙美华(饰盼水妈)、李元华(饰阿莲)、姚祖福(饰阿更)、计镇华(饰粮站管理员),罗通明(饰常富)、刘异龙(饰黄国忠)。人民出版社出版了剧本,以及主旋律曲谱、总谱和综合排演本。

东方钟声　扬剧剧目。故事写第一次国内革命战争时期,周恩来化名汪锋来沪领导武装起义。因搬运工陈老爹为截取敌人枪支而惨遭杀害,铁路工人举行罢工。为此,军阀毕庶澄亲临车站与汪锋谈判,软硬兼施均告失败,地下党指挥部确定以南市火会钟声为起义信号。由于叛徒出卖,敌人抢占钟楼,负责敲钟的陈二虎,与军警展开了殊死斗争,虽负重伤,仍使起义钟声响彻浦江两岸,上海第三次工人武装起义终于开始。编剧曹静卿、导演陆永庭、作曲蒋顺林、舞美许惟兴等、灯光金长烈。1962年华联扬剧团首演于黄浦剧场。由陆永庭饰汪锋、筱奎童饰陈二虎、王春林饰毕庶澄。此剧是继《黄浦江激流》之后,反映上海工人斗争史实的又一扬剧现代戏,也是继江西省话剧团所演的《八一风暴》后,将周恩来革命事迹展现于舞台的戏曲作品。



北地王　越剧剧目。取材《三国演义》。写魏军攻蜀,蜀后主刘禅沉湎酒色,不听其子北地王刘谌劝谏,决意降魏。刘谌悲愤回宫,其妻知情,伏剑殉国;刘谌杀子,继赴祖庙,

哭告先帝后自刎。该剧于民国三十六年(1947)秋由玉兰剧团在龙门戏院首演,初名《国破山河在》。庄志编剧,吴琛导演,竺纪扬作曲,张坚安舞美设计。徐玉兰饰北地王,许金彩饰崔氏。洪深、田汉、陈白尘、蓝马、安娥等观剧座谈。演出连满五个星期。1957年,上海越剧院二团重演,更名《北地王》。作者在原剧本基础上参考话剧和京、川、湘、汉等剧重新整理改编。由石景山导演,顾振遐作曲,幸熙舞美设计,陈利华服装设计,吴报章灯光设计,金秀谋、汪传钤技导。徐玉兰饰刘谌,王文娟饰崔氏,周宝奎饰谯周,郑忠梅饰黄皓,魏小云饰刘禅,徐慧琴饰郗正。6月1日在大众剧场上演。首轮演出三十五场均满座,观众达五万余人次,剧中《哭祖庙》一场唱做并重,徐玉兰所唱大段〔弦下腔〕有创造性发挥,是"徐派"的代表作之一,常作为小生行当的必修教材。"叹月"、"杀宫"、"哭庙"等唱腔,先后由大中华、中国唱片社灌片发行。(见上页图)

史红梅　沪剧剧目。根据革命妈妈施小妹的斗争事迹编写。长江沪剧团集体创作,石见执笔。初名《血染红旗》。剧情写民国十四年(1925)"五卅"运动前夕,浦东日华纱厂工人,因倍受剥削,生活艰难而要求加薪,资本家不但不允,反而要工人照常上班,工人愤而罢工。中年女工史红梅有二子,一子因无钱治病而丧命,一子因声援罢工致伤。日本资方谷川与浦东警察厅长狼狈为奸,一面要工人派代表谈判,一面追捕中国共产党的工运组织者杨华。工人推史红梅去谈判。谷川欺史不识字,要她在复工布告上画押,被史识破诡计而拒绝,场外工人群众的支持,迫使谷川答应复工条件。工人复工后,谷川却又拒绝加薪,工潮遂复起。这时工人中出了叛徒,以至杨华被捕,史的儿子被打死。但日华纱厂工人在上海工人、学生声援下,包围警察厅,救出杨华。谷川抱头鼠窜而去。



1959年由长江沪剧团首演,徐苏灵导演,曹村编曲,叶菁舞美设计。汪秀英饰史红梅,汪筱英饰杨华,丁国斌饰工贼浦宏生,施春轩饰警察厅长李大章。此剧是长江沪剧团的代表作,其中《谈判》一场,是舞台上的保留剧目,汪秀英的大段〔赋子板〕,功力深厚,颇具特色。1960年1月,上海文艺出版社出版单行本。

四进士　京剧传统剧目,又名《节义廉明》。剧情写明嘉靖新科进士毛朋、田伦、顾读、刘题四人出京为官,共约为官要清正廉明,以报海瑞的举荐。田伦姐为河南上蔡县姚廷椿妻,为霸家产毒死夫弟姚廷梅,又串通廷梅妻杨素贞之兄杨青,将素贞转卖布商杨春。素贞知骗,不肯与杨春同行。适遇河南八府巡按毛朋微服私访。得知素贞冤情。杨春同情素贞,撕毁婚书,与之义结兄妹,愿代为鸣冤,毛为之写状。杨春兄妹因上蔡知县刘题好酒贪杯,不理民辞,遂往信阳州越衙告状。行至信阳城外,二人失散。素贞途遇恶棍追逼,为被

革书吏、旅店主宋士杰夫妻所救，并认为义女，宋携素贞击鼓鸣冤。信阳州官顾读差人往上蔡拘人犯，田氏闻知，逼弟江西巡按田伦修书行贿。下书人夜宿宋之店中，为宋所觉，偷拆书信，将内容誊写于衣襟，预作防备。顾读果受贿徇情，放了被告，反诬素贞谋杀亲夫。宋既得证据，决意控告。毛朋接状，秉公审理，又有宋之衣襟为证，按律论处田、顾、刘三进士。对田氏绳之以法。此剧原出鼓词《紫金镯》，清代花部乱弹编成剧本。最初主角是毛朋和杨素贞，随着剧作的充实和表演艺术的发展，宋士杰在剧中的地位突出，上升为主角。演出上也逐渐把前面的戏省略，一般只从"柳林写状"演起。早期，孙春恒、王鸿寿、潘月樵等均曾演出该剧。民国初年，周信芳曾在迎贵仙茶园演出全部《四进士》，合作者有"四盏灯"、"小红灯"等。以后，经反复加工，逐渐成为与马连良所演风格不同的麒派代表剧目。民国十八年(1929)12月，周信芳、马连良、余洪元(汉剧)分别在天蟾、大舞台、丹桂第一台同演《四进士》，成为一时盛况。1956年2月11日，上海市文化局等单位在人民大舞台举办周信芳舞台生活五十年纪念演出，周出演此剧。3月，上海电影制片厂将此剧摄成彩色戏曲艺术片，片名《宋士杰》，应云卫、刘琼导演，周信芳饰宋士杰，李玉茹饰杨素贞，童芷苓饰田氏，沈金波饰毛朋，汪志奎饰顾读，黄正勤饰田伦。10月周信芳率上海京剧院赴苏联访问，演出此剧。该剧情节曲折，对封建官场贪污受贿，草菅人命的黑暗现象作了有力的揭露和抨击，且人物性格鲜明生动，一直是受到观众欢迎的剧目，表演上着重念白和做工，也有重要唱段。周信芳在"盗书"一场，有极细腻的表演，三次公堂上念白，抑扬顿挫，各有不同的处理，节奏鲜明，感情充沛，环环相扣。此外，小兰英、小孟七、安舒元、李洪春等麒派和马派演员均工此剧。此剧有《周信芳演出剧本选集》、《平剧新编》、《戏考》、《戏典》、《京戏考》、《戏学汇考》、《京剧大观》第二集(周信芳、吕仲整理本)等刊本。马连良、周信芳、李盛藻、雷喜福、李世芳、谢世安、张君秋、王幼卿、张国斌、谭富英等均有唱片行世。



失足恨　京剧剧目。苏少卿等编剧。写北京少女尚宝琳向往自由，弃私塾而考入女子师范学校。已婚男子吴业民，好猎艳，为避妻、母束缚托辞求学，从天津至北京，一日与宝琳相识，即羡其姿艳，乃设计骗得宝琳爱情。吴母思子，嘱媳杜氏发电报，称母病危速归。宝琳拒绝父母包办婚姻，但又从电报中知吴已有妻室，心情复杂痛苦。吴探母后回北京，言母病愈而妻死，骗宝琳与其同居。宝琳父母严责宝琳，学校亦开除其学籍。及吴妻、母至京，宝琳知受骗，而吴又弃她而去。不久宝琳产子，送吴处诉其捐弃之罪，吴拒不认且加侮辱，宝琳刀刃吴然后自尽。民国十三年(1924)4月18日王芸芳在共舞台首演，并自饰宝琳，李桂芳饰吴业民，粉菊花饰杜氏，陈彩霞饰吴母。剧中王芸芳以细腻的表演刻画纯洁痴情少

女颇为成功，加之剧情与以前冯子和所演爱情悲剧相近，因而受到沪人激赏。不久此剧又为坤伶吕美玉演红，并在共舞台屡排大轴。当时南洋烟草公司生产之美丽牌香烟，曾以吕美玉《失足恨》剧照作商标。老艺人伍月华藏有剧本。

白金龙　粤剧剧目。梁玉堂、梁金堂根据外国影片《郡主与侍者》改编。剧情写富家子弟白金龙在舞会中巧遇张玉娘后，倾力追求。玉娘居旅馆，金龙扮侍者亲近，大献殷勤，并替玉娘赎回贵重首饰，获得玉娘好感。时余日池与何伯乐亦追求玉娘，见白金龙与其来往甚密切，乃骗走玉娘，囚禁于俱乐部。金龙得悉，扮作美女，到俱乐部挥金如土，使余与何为之神魂颠倒并互相产生矛盾。金龙乘机以枪胁迫二人，到法庭起诉，最后白金龙与玉娘成婚。薛觉先于民国十五年(1926)在上海创办"非非影片公司"时，领衔粤班与唐雪卿联袂演出。民国二十二年在上海拍成粤语有声电影，是我国电影史上第一部有声粤语故事片。广东省艺术研究所藏有同名演出旧本。

白虎堂　淮剧剧目。根据传统连台本戏《杨家将》幕表改编。剧情写北宋名将杨延昭蒙冤，谎称已故，被八贤王和寇准识破。延昭受命抗辽。征途中，其子宗保被穆天王之女桂英计擒招亲。延昭为整军纪欲斩子，佘太君、八贤王求情未成。桂英进献粮草，愿破敌军，以救夫婿。延昭允，桂英遂破天门阵。全剧分为《河塘搬兵》、《寇准背靴》、《穆柯寨》、《辕门斩子》、《大破天门阵》五折。1959年志成淮剧团首演。周筱芳编导兼饰杨延昭，颜小琴饰柴郡主，何益山饰寇准，孙小亭饰八贤王、何长秀饰佘太君，武丽娟饰穆桂英，何小山饰杨宗保，吴金洪饰杨延德。周筱芳所饰杨延昭，将巾纱改为帅盔，髯口改为五绺长须，以突出人物英武形象，为其独特造型风格。在《河塘搬兵》一场中，周以"马(麟童)派"自由调为基础，结合自身嗓音宽宏之条件，将杨延昭倾诉一门忠烈长达百句的唱段唱得如泣如诉，形成以悲壮激越为特点的"周派"演唱风格。1962年中国唱片厂灌成唱片行世。

白蛇传　昆剧剧目。根据清方成培《雷峰塔》传奇及田汉同名京戏改编。剧情写峨嵋山蛇仙白素贞，羡慕人间幸福，偕同女伴小青来到杭州西湖，遇青年许仙，觉其憨厚可爱，结为夫妇。金山寺僧法海，以"蛇妖下凡，私配婚姻触犯天规"为由，离间破坏，并凭借佛法，将白镇于雷峰塔下。后小青纵火毁塔，救出白素贞。改编本将全剧浓缩为十场，加强了反封建主题，并突出了许仙对白素贞忠贞不二的爱情。1978年上海昆剧团首演于徐汇剧场。陆兼之、顾文芍改编。李进、秦锐生导演。方传芸、郑传鉴艺术顾问。辛清华、顾兆琳作曲。刘福升，王隶豹舞美设计。王根起、李小平司鼓，顾兆琪司笛。华文漪、王芝泉、王英姿、王君惠分饰白素贞；梁谷音、史洁华分饰小青；岳美缇、蔡正仁分饰许仙；计镇华饰法海。

此剧各场次各有特色。《游湖》一出，委婉舒展的歌唱和细腻传神的表演，使人如同置身于风景如画的西子湖畔；《盗草》场中，演员以站、卧、托举等多种姿势，巧踢飞枪，开打、出手颇为新颖；《水斗》一场以腾挪翻扑，集体开打见长，创造了浓郁的水底角斗气氛；《断

桥》一场为表现人物急剧变化的心理，设计了大段唱腔，突破了昆剧原有的格式，伴奏增加了板胡、高胡等乐器，使唱腔凄楚中带苍凉，怨愤里见激情。同治末年光绪初年，沪上盛行灯彩戏，有“添置玲珑细巧彩”的《白蛇传》演出，周凤林曾主演。“传”字辈由沈月泉、吴义生、陆寿卿等传授。

半把剪刀　甬剧剧目。根据四十年代初“改良甬剧”时期的幕表戏《情恨狂澜》整理改编。剧情写清代宁波官宦子弟曹锦堂奸污婢女陈金娥后，将其赶出家门。金娥生子，其弟暗将婴儿送予徐家为子。取名天赐，金娥亦至徐家充当乳母。十八年后，曹锦堂将己女亚男许配于徐天赐。新婚之夜，亚男倨傲无礼，天赐愤而出房。金娥进内相劝，亚男反持剪行凶，在推挡中不意误杀了亚男，遗下半把剪刀而走。曹锦堂以杀妻之罪欲置天赐于死地。临刑前，金娥赶至法场说明真情，然天赐已遭屈斩。金娥痛不欲生，怒斥曹锦堂，手持半把剪刀扑曹刺戮未成，自刎而死。1957 年由堇风甬剧团首演。天方整理改编，钱千里、贺显民导演。贺显民饰曹锦堂，徐凤仙饰陈金娥。全剧情节曲折动人。与《天要落雨娘要嫁》和《双玉蝉》被称为甬剧的三大悲剧。剧中曹锦堂外表道貌岸然，内心丑恶，刻画较为成功。最后陈金娥在法场上的大段快板，痛快淋漓。此剧 1962 年赴北京演出，受到戏剧界好评。剧本发表于 1961 年 4 月的《剧本》月刊。曾先后被越剧、沪剧、京剧、评剧、黔剧、庐剧、姚剧、山歌剧、采茶戏、方言话剧等十余个地方剧种移植。

汉光武复国走南阳　京剧连台本戏。常春恒、于振廷据《东汉演义》及京剧、梆子传统折子戏编演。全剧共八本(也有分十四本演出)，剧情自王莽谋篡汉室起，至刘秀登基建立东汉止，包括了京剧《松棚会》、《反八卦》、《王莽闹》、《玉虎坠》、《鬼神庄》、《斩经堂》、《棘阳关》、《遇龙镇》、《取洛阳》、《飞杈阵》、《收邳彤》、《白蟒台》、《战蒲关》等剧的内容，另加敷衍编排。天蟾舞台自民国十三年(1924)3 月 24 日首演头本后至次年 6 月演完全剧，边排边演共一年又三月，是天蟾舞台继《狸猫换太子》、《梁武帝》后又一大型连台本戏。主要演员有常春恒(饰刘秀)、刘筱衡(先后饰王月英、杜凤仙、殷丽华等)、刘松亭(饰王莽)、陈嘉璘、孟鸿茂、张铭武、王斌芬、筱杨猴、于振廷、陈月楼、周五宝等。演出服饰参考汉代服饰制作，当时《申报》评论刘筱衡饰演的王月英“粉妆玉琢，翩翩若仙”，“《骂贼》一场大义激扬，声泪俱下”。常春恒饰演的刘秀“唱做潇洒，不同凡响”。因而连演连满，哄动沪上。

汉刘邦统一灭秦楚　京剧连台本戏。取材于《西汉演义》。由《鸿门宴》、《追韩信》、《韩信挂帅》、《霸王别姬》串连而成。除《霸王别姬》外，均由周信芳编演，为麒派代表作。剧情写项羽与刘邦应怀王之约，起义灭秦，刘邦得张良、陆贾、郦生之助，先入咸阳。项羽嫉之，用范增计，设鸿门宴召刘邦赴宴。范增命项庄舞剑行刺，幸赖张良、陈平、项伯等救刘脱险。刘邦贬为汉王，设招贤馆。韩信因项羽不予重用，弃之投刘，但刘并不重用，韩又出走。萧何日夜追赶，并向刘力荐，刘拜韩为帅。韩用十面埋伏之计，诱项羽进兵困于垓下，又以四面楚歌离散项之军心。虞姬见大势已去饮剑自刎，项羽突围至乌江自尽，刘邦遂一统天

下为汉。

该剧民国十四年(1925)3月14日首演于丹桂第一台,周信芳、高百岁、王灵珠、裴云亭等参加演出。周信芳前饰张良,后饰萧何,前者以说白为主,充分表现张良机智善辩的谋士才略;后者以唱做为主,着重塑造一个求才心切,极力荐贤的相国形象。当时只演至《韩信挂帅》止,并单折演出,以后均成为麒派代表作,尤以《追韩信》一折成为家喻户晓的名剧。此外马连良也曾演过《鸿门宴》,饰演范增,以老谋深算,坚毅果断而著称,与周信芳的表演各有所长。

皮匠挂帅　扬剧剧目。故事原为流传于扬州地区的古老笑话。写哈麻国国王在一张狗皮上画圈划杠、算作番书,遣使送至中国朝廷。扬言如中华无人识此"番文",则需割地赔款。丞相重赏招贤,却无人应召,误将皮匠揪至金殿。皮匠在狗皮上乱圈乱划,算作回信。番使无奈。被逼承认"番文"为胡乱之作,即下战书。皮匠在皇帝苦求下登台拜将,与其师兄商议巧计,大败番军,此谓"三个巧皮匠,胜过诸葛亮"。皮匠班师回朝,拒绝招赘相府和高官厚禄,挑起了担子扬长而去。1959年友谊扬剧团首演。编剧崔鸿声、导演李杰。此为闹剧,演出时场内笑声不绝。虽情节荒诞,但突出了"卑贱者最聪明"这一主题而使作品具有一定思想意义。全剧以白见长,仅四句唱词,为扬剧中仅有。1959年参加上海市戏曲会演,崔鸿声所饰皮匠一角受好评。

出色的答案　滑稽戏剧目。剧情写某研究所科研人员曾晓云一心钻进"OBA"课题之中,对眼前的一切,包括母亲的关怀,女助手谷兰的属意,全都视而不见。不久"文化大革命"开始,曾晓云对"全面专政"同样漠然待之,直到被押送大炉间监督劳动才清醒过来。他在大炉工老方的掩护下,继续坚持试验,原党委书记和谷兰对他多方鼓励支持,终于在粉碎"四人帮"喜讯传来之时,向人民



交出了一份出色的答卷。剧本创作于1978年,是"文化大革命"结束,恢复滑稽戏后创作的第一个大型剧目。同年由上海曲艺团演出。周正行、严顺开编剧,鲁韧艺术指导,何适等导演,黄飞舞美设计,刘如曾作曲。严顺开,童双春饰曾晓云,姚慕双饰老方,周柏春饰马家俊,王双庆饰杨明,吴双艺饰陈风,陆梅英饰于秀。

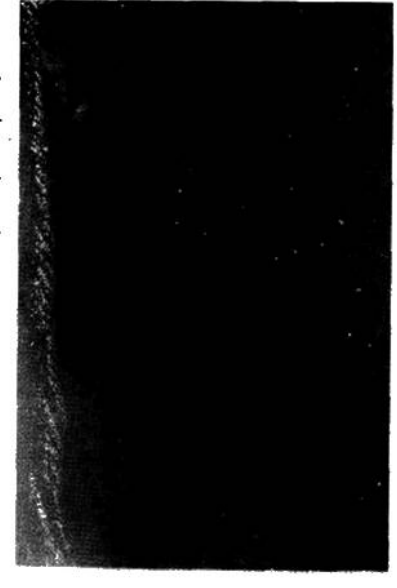
剧作反映了在特定历史条件下,党对知识分子的信任和支持。剧中原党委书记是个被监督劳动的不出场人物,但通过他使用的一把扫帚,时时感觉到他的存在和领导作用,艺术构思颇有特点。演员能注意塑造人物,特别是姚慕双扮演的大炉工老方,幽默乐观,机智

耿直，达到一定深度。1979 年，此剧进京参加国庆三十周年献礼演出，获文化部颁发的演出一等奖、剧本二等奖。剧本刊载于上海文艺出版社的《电影与戏剧》丛刊 1979 年第一辑、《滑稽戏选(一)》、以及中国戏剧出版社《笑的戏剧——滑稽戏选》。

出租的新娘　滑稽戏剧目。根据中篇评弹《春梦》改编。剧情写青年工人谢小娟与技术员秦忆春有恋爱关系。同厂青年李保荣为了向在香港经商的母亲徐文兰要钱，曾谎说自己结交女友，准备结婚；当文兰突然来沪，要见未婚儿媳时，李保荣为了搪塞，央求谢小娟租给他充当一次“临时新娘”。谢小娟与徐文兰会面后，见其手头阔绰，想弄假成真，与秦忆春断绝关系，随李保荣出国定居。不料徐文兰竟是秦忆春早年失散的母亲，秦、李乃异父同母兄弟；谢小娟弄巧成拙，羞愧不已。1981 年初上海青艺滑稽剧团首演。周艺凯、缪依杭编剧。殷振家导演，干树海舞美设计，顾鼎昌作曲。蔡剑英饰谢小娟，张皆兵饰李保荣，嫩娘饰小娟娘，方艳华饰徐文兰。1981 年 12 月参加首届上海戏剧节，获演出奖。扮演谢小娟的蔡剑英获青年演员奖。江苏、广东、山东、江西等地十几个剧团曾移植上演。

母与子　淮剧剧目。剧情写劳教青年张强林提前获释回到家中，外婆告诉他其生母去世，父亲新近与同厂女工桂珍结婚，桂珍还带来女儿小岚，如今是一家五口四姓。强林思念亲母，仇恨继母，便离家出走。桂珍以慈母般的爱心感动强林，终于使强林回到温暖的新家庭。1981 年 8 月上海淮剧团首演于中国剧场。编剧吴海燕、徐根生，导演何双林，作曲何双林、俞福宝、蒲森海，舞美设计金志兴，主演徐佩华。同年 11 月在参加上海首届戏剧节演出中，邀请了著名话剧导演凌琯如指导排练，获得了演出奖、编剧奖、导演奖、作曲奖、乐队演奏奖；饰演桂珍的徐佩华获得个人演出奖；剧本获 1982 年 5 月颁发的全国第一届优秀剧本奖。

刑场上的婚礼　京剧剧目。剧情写共产党员周文雍、陈铁军假称夫妻，在白色恐怖下同国民党反动派进行地下斗争，在斗争中，两人志同道合，产生了爱慕之情，但都以革命为重，未及吐露。不幸泄密，双双被捕。就义前，在刑场上宣布正式结婚。在敌人罪恶的枪声中，两人拥抱同倒于血泊之中。卫明、乐美勤、陈文华根据先烈史实编剧，马科导演，舞美设计胡冠时等，音乐作曲高一鸣等。在 1978 年上海戏曲汇报演出第三轮中，12 月 7 日上海京剧院一团首演于北京影剧院，主要演员有张学津、章晓申(饰周文雍)，黄汝萍、夏慧华(饰陈铁军)、王梦云、陈正柱、周鲁中等。1980 年此剧获市文化局创作演出奖。该剧以严肃的主题，结合革命浪漫主义，唱念并重，别开生面，《刑场》一场演来十分感人。剧本载《新剧作》1980 年第五期，剧名《血花》。



扫松下书　京剧传统剧目。事本高明《琵琶记》。原为徽剧《赵五娘寻夫》中的一折。剧情写老汉张广才于蔡家坟前扫除松枝。蔡伯喈使李旺来下书，向张问路，张得知李来意，乃引至坟前跪拜，并责骂蔡伯喈不孝不义，请李旺告蔡伯喈速回家祭扫。李旺领命而去。清同治、光绪年间，徽班老生景元福、王鸿寿（三麻子）曾在上海久乐、天仙等茶园演出。为王鸿寿代表作之一。民国五年（1916）周信芳（当时艺名七龄童）随王鸿寿在汉口演出时，学会此戏，于民国八年2月19日在丹桂茶园演一至四本《赵五娘》时，插演其中，后《扫松下书》常作为单折戏演出。同时林树森等也纷纷搬演，成为京剧南派老生常演剧目。全剧唱腔保持了徽调古朴苍劲的风格特色，是一出颇见功力的生丑对子戏。王鸿寿、周信芳、林树森、高百岁等均有唱片行世。《戏考》十五集、《戏曲》第四集及《京剧丛刊》载有此剧剧本。1956年收入《周信芳演出剧本选集》。



西园记　越剧剧目。根据明吴炳同名传奇及同名昆剧改编本改编。剧情写书生张继华偶入赵礼隐居的西园，巧遇赵的义女王玉真折梅失手，花落张身。张以为玉真有意赠花，又误认她是赵礼之女玉英。时赵礼聘张至西园执教。某日，张又在园中遇玉真，欲表心怀，玉真含泪而出。疑惑间，院公告以玉英病亡。张又误会所见为玉英之鬼魂。在闹了不少笑话后，误会消释，继华、玉真结成伉俪。上海越剧院1980年国庆节首演于北京影剧院（美琪大戏院）。庄志改编，马科导演，顾振遐、庄德义编曲配器，苏石风舞美设计，张娟娟服装设计，吴报章灯光设计。徐玉兰饰张继华，王文娟饰王玉真，孟莉英饰香珺，徐天红饰赵礼。该剧以误会巧合的情节生发喜剧效果，徐玉兰扮演的张继华，演出了人物纯朴、憨厚和对爱情笃诚专一的可爱性格。王文娟扮演的王玉真。外表端庄文静、柔顺矜持，内心爱憎分明、热情奔放。1980年11月赴香港演出。全剧唱腔由中国唱片公司制成唱片和音带发行。



西厢记　越剧传统剧目，写唐贞元间书生张珙在普救寺邂逅已故崔相国之女莺莺，发生爱情。时河桥守将孙飞虎兵围普救寺，强索莺莺为妻。崔夫人当众许愿，有退得贼兵者以莺莺许之。张珙驰函好友白马将军杜确发兵解围。然崔夫人嫌张贫寒而赖婚，张珙相

思成疾。莺莺在侍婢红娘撮合下，夜奔西厢探慰张珙。事为崔夫人发觉，拷问红娘，红娘据实以告，夫人不得已而将莺莺许配张珙，但又借口不招白衣女婿，迫张上京赶考，莺莺与张珙满怀离愁而别。本剧原是周恩来总理为了庆祝中朝友好协定的签订招待金日成首相，于 1953 年 10 月下达给华东越剧实验剧团的排演任务，并指示袁雪芬饰演莺莺、范瑞娟饰张珙、傅全香饰红娘。剧本由华东戏曲研究院编审室根据元代王实甫的杂剧并参考何人改编本改编，苏雪安执笔。导演黄沙、韩义、陈鹏。作曲刘如曾、陈捷、倪秋萍、顾振遐。舞美设计苏石风、幸熙。张桂凤饰崔夫人。此剧在 10 月下旬赶排后赴京，11 月 23 日晚，在怀仁堂招待朝鲜民主主义人民共和国首相金日成，周总理陪同观看。12 月 1 日，中国文联和中国剧协联合召开了座谈会。田汉、阳翰笙、光未然、张庚等出席。1954 年 3 月在上海长江剧场公演时，对剧本进行了修改，红娘一角改由吕瑞英扮演。1954 年 10 月，作为国庆五周年观礼剧目晋京演出，周总理陪同印度总理尼赫鲁及其女儿英迪拉・甘地夫人在怀仁堂观看了该剧。11 月，参加华东区戏曲观摩演出大会，获剧本一等奖、导演奖、优秀演出奖。主演范瑞娟、傅全香、张桂凤均获表演一等奖。1955 年夏。上海越剧院携该剧出访民主德国和苏联，并再次修改加工删去了《佳期》一场戏。又在《赖简》一场前后增加了《传书》和《寄方》两场戏。由吴琛、黄沙导演，刘如曾音乐整理，苏石风、幸熙舞美设计。袁雪芬饰莺莺，徐玉兰饰张珙，吕瑞英饰红娘，张桂凤饰崔夫人。



该剧改编忠实于原著，以赞颂莺莺和张珙的纯真爱情和挣脱封建礼教桎梏的反抗精神为主，一改以往舞台上常见的以红娘为主角的艺术处理，台词保持原著的文学特色，典雅清丽，唱词颇多存留原曲牌体的格律，唱腔上有较多的出新。演员表演细腻传神，莺莺的热情、矜持，张珙的诚挚、潇洒，红娘的热情、机灵，老夫人的古板、顽固，都刻画得很生动，是袁雪芬、徐玉兰、吕瑞英的代表作之一。

1960 年 12 月，上海越剧院携该剧赴香港演出。剧本收入 1955 年出版的《华东地方戏曲丛刊》第二集，1959 年被收入《中国地方戏曲集成・上海卷》，1959 年 5 月，上海文艺出版社出版了单行本，并编入该社 1962 年出版的《越剧丛刊》第一集。剧中主要唱段已由中国唱片公司等单位制成唱片和录音带，发行国内外。

西游记　京剧连台本戏。取材于古典小说《西游记》，剧情自石猴出世起，写孙悟空学道、闹龙宫、闹地府、闹天宫，被压五行山下。玄奘出世，西天取经，沿途历经磨难。孙悟空等降妖伏魔，直至功成圆满封佛。有的演出本还续编孙悟空等封佛后继续为人间铲妖除

怪的故事。此剧在上海先后多次上演，演出本不尽相同，风格各异。其中以二十年代末至四十年代初，为上演此剧的高潮。民国十八年(1929)3月大世界大京班上演此剧，有“小活猴”之称的郑法祥饰孙悟空。其扮相逼真，举动活泼，颇具神猴气质。其他主要演员还有陈善甫、胜如雷、景玉峰、马蕙蕙、李莲芬、周月英、郭坤泉、曹艳秋等。紧接着，共舞台民国十八年5月3日起亦上演此剧(又名《改良西游记》)、盖叫天饰孙悟空，他的开打勇猛，出手新奇，有杂技式表演，如手弹琵琶同时足耍大圈的三绝技等。其它主要演员有白牡丹、王蕙琴、陈佩卿、花美玉、邱治云、苗胜春、筱菊红、王少泉、筱月红、焦云鹏等，机关布景别出心裁，并有真骆驼上台等以号召观众。此后，新世界大京班于民国十九年2月，更新舞台(王虎辰主演)于同年5月、齐天舞台(郑法祥主演，又名《齐天大圣》)于同年10月先后上演此剧。此外还有永安天韵楼、先施乐园等游乐场也竞相上演。民国二十四年6月1日，大舞台又上演此剧，共计有四十二本之多，直至民国二十九年1月，连演连满。主要演员有张翼鹏(饰孙悟空)、韩素秋、王芸芳、苏兰舫、陈鹤峰、花翠琴、张质彬、云艳霞、金碧玉、筱文林、金素雯、刘振庭、李瑞来、小白牡丹、李仲林(三十八本起饰孙悟空)等。此剧上演时，广告上称“全部《西游记》是劝人为善尖刻的讽刺社会的当头棒喝，亦可说是发扬民族精神富有革命性的伟大结构”。张翼鹏继承了盖叫天武打勇猛、出手新奇的风格特色而更有发展，如耍鞭、耍圈兼耍风旗，飞脚过高墙以及翻杠子等，且每本均有创新，更兼表情生动幽默，极受好评，被誉为“猴王”。后继者李仲林亦以软硬翻功和武打出手取胜，如舞火棒、跳绳等。其他演员的表演也各有特色，如韩素秋的新式歌舞和舞双面大旗，花翠琴的荡秋千，陈鹤峰的联弹、李瑞来的憨态等，均为演出生色不少。整个舞台气氛轻松诙谐，有惊无恐，再加上机关布景和灯光幻术变化重重，又有真犬扮演哮天犬噱头，所以颇能吸引观众，成为最有影响的一台《西游记》。张翼鹏去世后，张二鹏、小王桂卿，新民京剧团、新华京剧团、艺联京剧团(张翼麟)等均曾上演此剧，虽亦能叫座，但无出其右者。在大舞台开演此剧后不久，更新舞台于民国二十五年2月9日上演杜文林编剧的连台本戏《唐僧取经》，故事亦取材于小说《西游记》，主要演员有王虎辰、王少泉、高百岁、杜文林、高雪樵、王蕙云、应宝莲、厉慧良(当时为童伶)等，形成与大舞台打对台之势，并以赠送厉慧良等六寸剧照为招徕，但不到一年即停止演出。



则天皇帝　　越剧剧目。剧情写唐太宗的才人武媚娘，被高宗晋封皇后，助帝革新政事，与守旧的皇亲国戚展开斗争。高宗崩，武媚娘临朝，称则天皇帝，并进而改革吏治，设立女科，平定叛乱。但在不得禅位外姓的宗法观念束缚下，最终让位于中宗李显。1959年6月，上海越剧院二团首演于上海艺术剧场。吴琛、王

文娟、孟云楝编剧，吴琛执笔，吴琛、徐玉兰导演，顾振遐编曲，院美术组舞美设计。王文娟饰武则天，郑忠梅饰唐高宗，金采风饰王皇后，吴小楼饰上官仪，徐慧琴饰徐敬业，徐玉兰饰狄仁杰。作者根据史料，“企图以新的观点来重新估价武则天”，“为她剥开历史的真实，恢复她在历史上的光辉面目”(作者语)。王文娟扮演的则天皇帝，表现出果断的性格和豪迈的气魄。塑造了一个具有雄才大略的中国古代女皇帝的艺术形象。(见上页图)剧本发表于《上海戏剧》1960年5月号，上海文艺出版社1960年8月出版单行本。1961年河南豫剧院曾移植演出。吴素秋主演的京剧《则天女皇》亦据此改编。

血手印　越剧传统剧目，又名《王千金祭夫》。故事源于南戏《林招得》。剧情写书生林招得与富绅之女王千金自幼订亲。林家贫，千金约林花园赠金，王匪徒冒名劫金，并杀死王家婢女，致林被诬判斩。王千金赴法场诉冤，林母投状包公，旧案重审，冤狱平反，夫妻团圆。越剧老本来自宝卷，迷信色彩较浓。改编本力图通过林招得受冤事件，暴露封建官吏贪赃枉法、草菅人命，突出了王千金不畏强暴的性格，歌颂了人民心目中的清官包公。该剧于1957年2月由合作越剧团首演。傅骏改编，金风导演。静安越剧团建立后，再度复演，均由戚雅仙饰王千金，毕春芳饰林招得，陈金莲饰包公。在《法场祭夫》一折中通过“三杯酒”、“托三樁”和“祭夫调”等唱段，尽情发挥了演员唱腔艺术，被公认为“戚派”代表作之一。该剧1957年由上海文化出版社编入《戏曲小丛书》出版单行本，1962年又选入上海文艺出版社编辑的《越剧丛刊》第二集。《花园相会》、《法场祭夫》两场唱段也录制成唱片由中国唱片厂发行。



血泪碑　京剧时装连台本戏。共八本。冯子和编演。剧情梗概：女青年梁如珍与石如玉同窗学习，相爱订情。石因父病北上探视。不久梁父亦携全家赴京应试，未至而遭盗劫，适路逢如玉，乃至石邸暂住，梁、石同窗陆文卿妒二人爱情，扮女佣混入石家，与如珍姐私通，复觊觎如珍。某夜，陆与梁姐入石房窃得如珍情书，欲借此蒙骗。正议论时为窃贼崔虎偷听，遂按陆计欲捷足先登。崔误叩梁母门，急切中杀梁母。天明，石、梁受诬被逮。崔虎犯另案入狱，与石同室。知情后至公堂自首。石、梁得释回家后，陆仍不心甘。某晨陆杀石，梁又受冤入狱。石



死而复苏，梁再次免于祸。梁父、石父受皇命分赴外地任职，途中陆害死梁父，将梁卖入妓院。石得信赶来赎出梁。梁病重，临死嘱石报仇。石杀陆及梁姐，上坟祭奠后触墓碑自杀。

此剧清宣统二年(1910)4月7日首演于上海法租界新剧场，冯子和、赵君玉分饰梁如珍、石如玉。王鸿寿、林颊卿、赵小廉参加演出。该剧情节曲折动人，悲剧气氛浓郁，使冯"忧愁悲哀、缠绵悱恻、啼笑皆真"的表演风格得到充分施展。上演后柳亚子与南社同人极力赞赏，首演之夜，柳亚子作诗"一曲清歌匝地悲，海愁霞想总参差，吴儿纵有心如铁，忍听樽前血泪碑"，并称其为"悲剧首屈一指"之作。剧情本事载《春航集》，文明戏亦改编上演。

刘二姐赶会　淮剧传统剧目。写三月初三，刘二姐背着孩子去赶庙会，路遇流氓窦大顶。窦见二姐貌美，且单身行路，遂起歹意，欲勾搭上手，再转卖他人。二姐看出窦的用意，机智地摆脱了他的追逐。该剧从花旦小丑戏"十打"之一的"小打瓦"脱胎而来，由老艺人徐扣成，仲殿宽口述，马仲怡、筱文艳、顾少春整理。刘二姐由筱文艳扮演，窦大顶由顾少春扮演。整理本选用节奏明快的〔荡湖船调〕和〔五更调〕，使之更符合两个人物的性格。1957年10月首演于上海人民广场国庆联欢晚会，1958年后刘二姐一角改由包丽萍扮演，1959年又在剧本和表演方面作了较大加工，表演用小娃娃、烟袋、驴鞭三个小道具外，更多运用戏曲传统虚拟的手法，以及"挑花担"、"荡湖船"、"耍狮子"、"高跷"等一系列舞蹈动作。窦大顶模仿"癞头雕"的形象和动作，表现他一心想偷袭猎物的心态。该剧曾去浙江、江苏、安徽、江西等地演出，自1957年以来，久演不衰，并由上海文艺出版社出版了单行本。

关公辞曹　淮剧传统剧目。剧情写三国时，关公为保甘、糜两位皇嫂，身陷许昌。曹操选一歌姬，收作义女，取名曹月娥，欲以美色笼络关羽。一日，关羽得悉刘备信息，立志寻兄找弟，用酒灌醉月娥，深夜领皇嫂出逃。月娥醒后发觉追赶，途中相会，关羽发誓忠于刘备，决不回头，月娥无奈，拔剑自刎，成全关羽忠义。民国十六年(1927)，淮剧艺人陈为翰、谢长钰参照香火忏词及徽剧《挂印封金》内容，虚构出曹月娥这一人物，从而创作此剧。首演于上海太平桥菜场戏园。该剧音乐在〔老悲调〕、〔下河调〕基础上，采用京剧弦乐过门配奏方法，突破以往字繁曲简的单调清唱，创造成以字行腔的〔拉调〕(因有弦乐拉奏而得名)，从而丰富和发展了淮剧的唱腔艺术。中华人民共和国成



立后，田汉来沪时，提出此剧系淮剧特有剧目。1952年第一届全国戏曲观摩演出时，曾由筱文艳与何叫天作展览演出。1954年在人民大舞台公演时，由李神童饰关羽，裴筱芬饰曹月娥。1956年，重新加工，成为中型戏。导演高梓，陈为翰饰关羽，筱文艳曹月娥。剧本现

存上海淮剧团艺术档案室。

阮玲玉自杀　沪剧传统剧目。剧情写电影明星阮玲玉与张达明成婚后生女小玉。茶商唐季珊与张原系同学，介绍张赴香港任职遂又追求玲玉，阮母贪图富贵逼女允婚。张达明返沪，知妻已和唐同居，只得离婚。后张去唐宅探女小玉，遭阮母拒绝，遂向法院起诉。报刊披露详情，轰动沪上。阮与唐商讨对策，唐置之不理，阮绝望自尽。民国二十四年(1935)，阮自杀未久，即有文明戏《玲玉香消记》上演。同年，福英社根据文明戏幕表编排为申曲连台本戏，改名《阮玲玉自杀》，首演于南市国货商场申曲场。石筱英饰阮玲玉，唱做俱佳，颇为轰动。后经宋掌轻、石筱英数次加工，将连台本戏提炼成整本戏，成为石筱英在1949年前的拿手戏。另有中山社民国二十八年由王梦良据文明戏幕表编排为申曲整本戏，演出于松江小筑，杨美梅饰阮玲玉，也轰动一时。

孙庞斗智　淮剧连台本戏。根据古典小说《七国志》改编。故事写战国时期，齐国孙膑与魏国庞涓结金兰之契，同往云梦山鬼谷仙师求学兵法战策。深山学业间，庞涓耍弄两面派，骗抄了孙膑祖传的《兵法》十三篇，自以为可无敌天下。于是，便别师下山仕魏，被拜为大元帅，封为武音君、招为驸马。后闻悉孙膑得有六甲“天书”，又精通韬略，为己所不敌，即施展鬼蜮伎俩，强逼魏国大夫徐甲三次诳孙膑下山。孙为救徐甲一家百余口性命，无奈只得下山至魏都宜梁，庞险恶地诬陷孙“谋叛”，妄图置孙于死地。为索得孙膑撰写的三卷《天书》，庞又假惺惺地为孙求情，孙得以改施刖足之刑。当孙误中圈套惨遭酷刑后，始认清庞的狰狞面目，于是，便装疯流落街头，后得齐国大夫相助，逃离虎口，赴齐国被拜为军师，得展平生之志。从此，孙庞之间展开了长期的斗争。后来孙膑采用减灶佯败之计，将庞诱至深谷马陵道而生擒之，庞涓终于落得个“七国分尸”的可耻下场。此为淮剧几代袭承之老戏。二十年代末，武旭东将此串成十余本连台演出。此剧中的摆兵布阵的排场，久为淮剧观众所喜闻乐见。孙膑这一角色，由文武老生应工，必须具备能文善武、唱做均佳的技能。马麟童继承业师武旭东衣钵，善演孙膑。同时，顾家班的顾汉章、谢家班的谢长和与谢长钰等，也曾各自根据小说《七国志》加以改编演出，内容大同小异。

观音得道　京剧剧目。一名《大香山》，源出《香山宝卷》及明罗懋登《香山记》传奇。剧情写兴隆国妙庄王求子，生三公主妙善。妙善自幼诵佛，庄王欲为择婿，妙善遁入山中修炼，庄王怒，贬使浇花。妙善坚不改志，被庄王绞杀，达摩救之复活，引至白雀寺修行，庄王又遣兵烧寺，妙善入香山修行。后庄王思之成疾，妙善化身小童前往，告需亲人手眼可治，而庄王亲族皆不肯，妙善乃舍手眼治愈庄王。庄王悔悟皈依。佛祖封妙善为救苦救难观世音菩萨。民国十六年(1927)，李桂春、杨慧侬(小杨月楼)编演。2月11日在大舞台首演时演员还有毛韵珂、贾璧云、李瑞亭、张桂芳等。由于该剧带有浓厚的宗教色彩，观世音菩萨为我国有些民间妇女信奉至诚，上演后，深受这一类观众的青睐。小杨月楼扮演妙善，端庄慈祥，在唱词中又糅进诸多佛号，别具一格。《成道》一场，妙善赤脚踏鳌鱼，唱大段〔反二

赞〕，观众倍感新奇，又兼视听之娱，该剧遂成为小杨月楼之代表作，一时成为旦脚争演剧目。欧阳予倩也曾搬演此剧。胜利公司曾灌有唱片二面。其中念佛之唱段，曾广为传唱。

红灯记　沪剧剧目。根据电影文学剧本《自有后来人》改编。剧情写东北某地铁路工人、共产党员李玉和接受上级指示，向北山游击队传送一份密电码，由于叛徒出卖而被捕。李母向孙女铁梅讲述他们异姓三代人在“二·七”大罢工时结为一家的家史。日本宪兵队长鸠山软硬兼施，逼李玉和交出密电码，为李所拒，乃逮捕李母和铁梅。祖孙三人进行了坚贞不屈的斗争，鸠山遂将李母及李玉和杀害，放走铁梅以继续追索密电码。铁梅在党和群众的帮助下，冲出敌人包围，将密电码送到北山，胜利完成了任务。



剧本于1962年底由凌大可、夏剑青改编，初稿名《密电码》，后易名《红灯记》。于1963年春节由上海爱华沪剧团在上海红都剧场首演。艺术顾问应云卫，导演王育，作曲刘如曾，舞美设计崔可迪，化妆造型陈绍周，灯光设计金长烈。凌爱珍饰李奶奶，袁滨忠饰李玉和，韩玉敏饰李铁梅，凌大可饰鸠山，吴乐声饰叛徒王警尉。剧本充分发挥沪剧善“唱”的特长，几位演员演得细腻生动，形象鲜明。1964年中国京剧院翁偶虹、阿甲根据沪剧演出本改编为京剧。1965年爱华沪剧团吸收京剧改编本的优点，重新修改上演。修改本的作曲有董源、万智卿等。沪剧第二次改编本于1964年2月号《剧本》月刊发表。1965年由上海文化出版社出版单行本。

红羊豪侠传　京剧连台本戏。剧情写太平天国事，内容包括：洪秀全设拜上帝会；韦昌辉毁家纾难；金田起义，洪秀全永安州登天王位，建太平天国；太平军勃兴，广西提督向荣大战太平军，天德王洪大全、南王冯云山殉国；太平军向外发展，西王萧朝贵长沙阵亡；太平军经数次战役，所向披靡，声势浩大，定都南京；小刀会上海起义；东王杨秀清、北王韦昌辉发生内讧，自相残杀，影响大局，导致太平天国覆亡。该剧头本于民国二十三年(1934)8月10日在荣记共舞台首演，由严独鹤、汪仲贤根据张殉子同名小说编剧，汪仲贤导演，张聿光（原新舞台布景主任，明星影片公司美术部主任）绘景，应云卫（当时是非职业戏剧家）置景兼灯光设计，黎锦晖编主题曲《天下太平歌》，宣刚编排新式歌舞并任指挥，孙镜海摄制连环戏有声电影。主要演员有王虎辰、常立恒、潘雪艳、童月娟、李君玉、周凤文等。此剧歌颂太平军起义，发扬民族主义，激起奋斗精神，不含一般连台本戏常有的神怪情节。此剧采用机关布景，并运用幻灯背景，追求宏大的场面，如大火景、大海景以及张灯结彩，遍地奇花异木等。为便于表现某些舞台上难以表现的场景，首次采用了有声电影连环戏（过去的连环戏均为无声电影），舞台上与银幕中人对唱，并有特技摄影。剧目安排了多

段盛大新式歌舞场面，如第一幕中四十余人组成的苗民祈神舞等。武打上除主要演员的开打外，还编排群打混战及摆阵会操等。主要演员除有大段皮簧唱段外，还有数段联弹对唱，采用新歌调，并加入钢琴、小提琴等西洋乐器合奏，熔合中西乐曲，创一种新派皮簧。全部设计新派服装，不用旧戏行头。当时号称此剧为“复兴新国剧运动的伟大贡献”。头本获得成功后，又参照笔记野史，续编二本及以后各本，参加导演有洪深等。主要演员还有王桂卿、赵旭声、韩素秋、夏荫培、王俊辰、葛华卿等（常立恒演至七本后离开）。艺术编排上仍注重安排新式流行歌舞，如二本中清帝下棋，以半裸美女为棋子跳舞，八本中的猫舞用哥萨克步法，扇舞唱中国民歌等。此剧原定排十六本，前八本演太平军之勃兴，表扬其武功，后八本演太平天国之覆亡，供后人殷鉴。后只演十一本（十本、十一本一次演完）。由于此剧的成功，1953 年春，由新华影业公司拍成同名故事片，汪仲贤编剧，杨小仲导演。王虎辰、童月娟、徐琴芳、田芳主演。在上映时，前场加映王虎辰主演的《周瑜归天》和童月娟主演的《霸王别姬》两部京剧短片，招徕观众。

红色风暴　京剧剧目。剧情写“二・七”大罢工史实。民国十二年（1923），铁路警务处长魏学清之父乘压道车，因两车相撞而死，魏反诬工人曾玉良肇祸欲加死罪。工人领袖林祥谦当众揭露真相，又有律师施洋代为辩冤。为保护工人利益，林祥谦号召成立工会，军阀吴佩孚不准。于是，全线工人罢工，成立了总工会，吴佩孚在美、英帝国主义支持下，镇压工人斗争，林祥谦壮烈牺牲。陈西汀根据同名话剧改编，马科导演。上海京剧院三团 1958 年 7 月 1 日首演于中国大戏院。主要演员有霍鑫涛（饰林祥谦）、张信忠（饰施洋）、许顺彬（饰吴佩孚）、陈正柱、李松达、罗通明等。京剧本对原著略有改动，话剧以施洋为主，京剧以林祥谦为主。表演上，继承传统而又尝试出新，为京剧反映现代生活作了探索。例如林祥谦、施洋、曾玉良三人夜行一场，吸收了传统的“走边”加以变化，发扬京剧特色又符合规定情景。1963 年 2 月为纪念“二・七”四十周年，复演此剧，主要演员有梁斌、童祥苓、李松达、王宝山、罗通明、赵德钰、陈正柱、续正刚、汪正华、刘斌昆、沈金波等。上海文艺出版社出版了剧本单行本。霍鑫涛有唱片行世。



红楼梦　越剧剧目。取材于同名古典小说，撷取原著中贾宝玉和林黛玉的爱情故事作为全剧的主要内容。1958 年 2 月 18 日至 3 月 31 日首期公演于共舞台和大舞台。徐进编剧。吴琛、钟泯导演，顾振遐、高鸣作曲，苏石风、许惟兴布景设计，陈利华服装、造型设计，吴报章、明道宣灯光设计。徐玉兰饰贾宝玉，王文娟饰林黛玉，陈兰芳饰薛宝钗，唐月英饰王熙凤，周宝奎饰贾母，徐慧琴饰贾政，孟莉英饰紫娟。演出连满五十五场。观从达八万

六千余人。该剧曲词优美，雅俗共赏。徐玉兰成功地塑造了贾宝玉热情、率直的封建逆子形象；王文娟细腻地刻画了林黛玉孤高傲世、多愁善感的性格特点。



1959年2月，该剧赴越南民主共和国访问演出，胡志明主席观后接见全体演职员，并合影留念。1959年9月，作为国庆十周年献礼剧目晋京演出，获首都文艺界好评。周恩来总理观后接见演出团负责人和主要演员，对该剧加以肯定和鼓励。1961年，刘少奇主席在沪观看后接见了演职员。1961年，该剧赴朝鲜民主主义人民共和国访问演出。1962年被朝鲜国立民族艺术剧院移植为歌剧。1963年徐玉兰、王文娟应邀赴朝鲜辅导，受到金日成主席接见。1960年和1980年两度赴香港演出。1962年，上海海燕电影制片厂将该剧摄制成上、下集彩色戏曲艺术片，岑范导演。薛宝钗、王熙凤、贾政三角色，改由吕瑞英、金采风、徐天红饰演。影片在国内外放映，受到欢迎和好评。1978年，该片在国内重映，观众人次创当时国内影片最高纪录。1959年8月上海文艺出版社出版单行本，又于1979年4月、1982年10月再版，并收入该社1962年编辑的《越剧丛刊》第一集。1960年，香港万里书店将该剧编入《越剧菁华》第一集。戏中主要唱段已由中国唱片社等音像出版单位多次制成唱片和音带，发行国内外。仅中国唱片社发行的唱片就逾三百万张。

红菱艳　京剧剧目。写明正德年间兵部侍郎刘大夏为奸臣江彬谋害，刘子夜兰逃往姑苏鲍若虚家。鲍女香云美而贤，其表兄强甲垂涎已久。然香云与夜兰友善。强怒，赴京告发。若虚闻讯遂将香云许嫁夜兰，并匿夜兰于村女乌福姐家。乌亦爱夜兰，托以终身。当江彬从骑捉去夜兰时，恰逢正德帝巡幸江南，误入乌家，察明实情，特赦夜兰，置江彬于法。

此原为昆剧剧目，作者不详。清光绪二年(1876)刊印之葛元煦《沪游杂记》已有“冠裳八座，艳夺红菱”的记载，可知当时此剧已盛演于沪上。后天仙茶园、新舞台曾多次演出，现上海图书馆藏有旧抄本，分《花护》、《劣抗》、《筹辟》、《采菱》、《训妹》、《行刺》、《辟诱》、《私托》、《庵媾》、《天关》、《望讶》、《计陷》、《遇谕》、《烈辞》、《巧易》、《市閧》、《妄载》、《义救》、《息閧》、《强屈》、《红园》等二十一出。另《昆曲大全》第五集收《劣抗》、《采菱》、《私托》、《庵媾》四出，昆旦周凤林常演。民国六年(1917)京剧演员冯子和根据昆剧本改编为京剧，于当年6月6日首演于天蟾舞台。改编本以乌福姐为主角，并改其名为凤姐，由冯子和自己饰演，赵君玉饰刘夜兰，盖叫天、林树森、小杨月楼、冯志奎等参加演出。冯子和饰乌凤姐念苏白，化装采用江南农村乡女打扮，布衣素服，头上辫子上翘，具有浓郁的乡野情趣。是冯后

期代表作之一，当时有人作《梨园竹枝词》曰："人人争说小子和，善擅风琴婉转歌；老去徐娘余韵好，《红菱艳》曲彩声多。"（见1922年《十日》旬刊第三期）。后其它剧场也纷纷排演，有的改名为《皇帝与村姑》。民国二十八年冯在黄金大戏院最后一次演出，此后即绝迹于舞台。民国十年上海宏文图书馆曾出版《红菱艳》，封面标作"新戏考"，但仅有对白，无唱词，题"东越颜五郎编著"。

花弄影　沪剧时装戏，据法国莫里哀喜剧《情仇》改编。剧情写少女方嘉年，其母为与妹家争夺遗产，从小把她女扮男装。一日，姨夫和表弟吴静波来探亲，嘉年对静波产生好感。暗换女装假冒绿云与静波会面，使绿云与其恋人林之蔚产生误会，静波以为绿云爱己，反请嘉年促成自己与绿云的婚事，而绿云为与林之蔚呕气，也对嘉年表示喜欢静波。最后揭穿谜底，两对恋人皆成伉俪。该剧由张恂子改编，后由陈德一、石见再改编。1950年英施沪剧团首演。导演司徒阳、设计张坚安、绘景施云飞。汪香英饰方嘉年，施春轩饰方父士功，蔡志芳饰吴静波，赵云鸣饰吴父伟人，汪筱英饰绿云，朱吟枫饰林之蔚。全剧手法夸张，格调轻松，误会层出不穷，是一出娱乐性剧目。该团几位主要演员均擅演喜剧，汪秀英在戏中反串小生，男腔男调，演来潇洒风雅，很受观众欢迎。

芦荡火种　沪剧剧目，曾名《碧水红旗》。参考崔左夫《血染着的姓名——三十六个伤病员的斗争纪实》一文创作。剧情写抗日战争期间，新四军某部十八位伤病员，在中共地下党员阿庆嫂及群众的掩护下，历经艰险，避过了汪伪军的搜捕，壮大了队伍，最后歼灭了敌人。1960年首演。上海人民沪剧团集体创作，文牧执笔，杨文龙导演，何树柏、万智卿、沈开文等作曲。丁是娥饰阿庆嫂，解洪元饰郭建光，石筱英饰沙老太，李廷康饰陈天民，夏福麟饰胡传魁，贡中浩饰刁德一。1963年复演。阵容部分调整：俞麟童饰胡传魁，邵滨孙饰刁德一，解洪元饰陈天民，张青饰郭建光。该剧以地下斗争为主线，通过"茶坊智斗"、"芦荡坚持"、"开方授计"等情节，塑造了阿庆嫂、郭建光、陈天民等共产党员形象。在



唱腔上，以沪剧基本调和〔吴江调〕等民间小调相结合，富有江南水乡风情。在"智斗"一场中，丁是娥、邵滨孙、俞麟童的三重唱，尤有特色。1964年1月，刘少奇等党和国家领导人在北京观看了演出，给予赞扬。北京京剧团还据以改编为京剧。后易名《沙家浜》。同年，上海文化出版社发行单行本，剧中主要唱段，多次被中国唱片厂等音像出版单位制成唱片和磁带发行。

苏州二公差　滑稽戏剧目。原著为闽剧《炼印》，苏州滑稽剧团据以改编为滑稽戏《苏州二公差》，上海大公滑稽剧团又在后者基础上整理加工。剧情写清末退休太师邱某监

禁其婿及婿之好友徐某以图赖婚。徐妻越衙告状，路遇苏州公差张超、李达。二公差愿代徐伸冤，返苏后四出求告，反遭革职，乃赴镇江求助于友人。在酒楼得知八府巡按陈魁将巡察扬州，便假冒陈魁前往扬州，为民伸冤，惩办邱某。不料陈魁突然抵达，一时真假难辨，决定公堂炼印验证。两公差彻夜苦思得良策。次日，当炼印之际，李达急报马房失火，公堂乱作一团，张超乘机换得真印。二公差闯过险关，扬长而去。

1958 年 12 月大公滑稽剧团首演，殷汛、裴凯尔导演，严倩莉舞美设计。杨华生饰张超，笑嘻嘻饰李达，张利音饰江都县，张樵侬饰邱太师。苏州滑稽剧团改编时增加了邱太师庆寿、赖婚等情节。“大公”演出时将此情节作暗场处理，增加了二公差路遇不平，为民伸冤等情节，又增添了许多唱词和诙谐的对白，更具滑稽戏特色。该剧情节紧凑，笑料丰富，演员配合默契，连演半年，座无虚席。是大公滑稽剧团的保留剧目。1979 年人民滑稽剧团建立时，再度复演。

李香君　苏剧剧目，又名《李香君血溅桃花扇》。据清孔尚任传奇《桃花扇》改编，唯结尾将李香君与侯朝宗决裂改为团聚。原著四十出被压缩成十幕，又将艰涩难懂的对白，改成半文言半白话体，长短句唱词改成七字句；次要人物作了删节。1951 年 5 月 17 日，民锋苏剧团首演于上海明星大戏院，赵燕士编剧，徐卓呆作词，应云卫导演，郑传鉴等技导。施湘云饰李香君，丁克罗饰侯朝宗，吴兰英饰柳敬亭，朱庸饰马士英。第四幕李香君思念侯朝宗时，唱深沉的苏滩小曲〔四季相思调〕；第六幕李香君被贬冷室，唱凄凉的苏滩〔弦索调〕；第三幕李香君和侯朝宗合唱，则采用〔吹腔〕。表演吸收了昆剧的舞蹈身段，台步动作和舞台调度皆有规范，一改化装苏滩自由发挥的作法。这是上海苏剧演出中，首次有编剧、导演、技导、作曲、灯光、舞美、配曲等齐全配置，故有“新苏剧”之称。

李翠英　越剧传统剧目。剧情写明代赵云卿与白赛花幼年订亲，以“玉连环”为聘。白父龙江嫌贫赖婚，并几次谋害云卿，逼女另嫁。幸得白赛花乳娘之女李翠英仗义相助，终于使赵与白缔结良缘。1959 年少壮越剧团根据连台本戏《玉连环》整理改编首演于丽都大戏院。整理改编执笔杨理，导演贝凡，技导方传芸。张云霞饰李翠英，



庞天华饰赵云卿，李忠萍饰白赛花。在《玉连环》中，李翠英系一陪衬人物。而此剧则以李翠英为主角，通过她对赵云卿、白赛花不幸遭遇的关心和帮助，歌颂了这一民间少女见义勇为、舍己救人的美好心灵。由于主要演员都参加了创作，因此该剧表演技巧与剧情发展糅合得较好。张云霞在《行路告状》一场中，充分运用眼神和脸部表情来表达李翠英的焦急

和忧愤，并把近五十句的唱段，由〔尺调慢中板〕开始，逐渐加快，转成中板，直至快板。又将沪剧〔赋子板〕、淮剧〔老拉调〕等融合进去，造成紧迫的舞台气氛。该剧于1959年上半年参加上海市戏曲会演。1963年，“行路”、“告状”唱段由唱片社录制成唱片。1982年春节，张云霞在卢湾越剧团复演该剧，“行路”、“告状”唱段再次由中国唱片社录制成小薄膜密纹唱片。

杨乃武与小白菜　沪剧传统剧目，亦称《杨乃武》或《余杭奇案》。取材于清同治年间发生于浙江余杭的一桩命案。先有坊间小说、弹词，后有文明戏。沪剧最初按文明戏幕表改编。民国十六年(1927)，施春轩领衔的施家班以连台本戏形式于上海虹口新市场游艺场首演。施春轩饰杨乃武，唱做俱佳，名噪一时。1949年前，沪剧界均以此为蓝本改编演出。1950年10月，赵燕士、张智行、张幸之据弹词名家严雪亭的弹词《杨乃武》改编成沪剧，由邵滨孙、石筱英、筱爱琴领衔的中艺沪剧团演出，甚为轰动。1956年9月，上海人民沪剧团重演时，采用树人、宗华、幸之以“中艺”本为基础，参照严雪亭弹词本重编本。“人沪”本于1957年由上海文化出版社出版。1961年收入中国戏剧出版社出版的《中国地方戏曲集成·上海卷》及《戏曲选》，此后沪剧界大都据此本演出。

上海人民沪剧团演出此剧，由莫凯(顾梦鹤)、邵滨孙、杨观复导演，马骏之、万智卿作曲，姜云峰舞美设计。邵滨孙饰杨乃武，石筱英饰杨淑英，筱爱琴饰“小白菜”，唱做并重。剧中“探监写状”，“刑部上控”、“密室相会”等折，成为久演不衰的沪剧保留节目。1957年由上海人民美术出版社绘成舞台剧连环画出版。

“人沪”本的剧情是：余杭知县刘锡彤之子刘子和，仗势奸污了外号“小白菜”的民妇毕秀姑，并趁她丈夫葛小大患病之际，下毒谋毙，以图长期霸占毕氏。案发后，刘家父子与师爷钱某合谋诱骗毕氏，嫁祸于曾与毕氏有染的杨乃武。杨被屈打成招，众绅不服，联名为之上控，浙江巡抚得贿而不能明冤。乃武胞姐淑英入监取得乃武亲笔诉状，冒死进京滚钉板告御状。适逢官场内讧，清廷才命刑部重审。毕氏受愚仍隐瞒真情，直至临刑前，刑部设密室，让毕、杨相会其中，使毕氏吐出真情，案情大白。

连台本戏剧情与“人沪”本异，如无官场内讧之线，以清官夏同善明断结局；余杭县父子名郑光祖、郑仁赉，师爷名何春芳。乃武之姐名杨菊贞；菊贞上告途中曾遇盗，又得侠女相救，因祸得媳等，情节铺陈繁杂以适连台本戏之需。1956年，努力沪剧团亦曾改编此剧演出。编剧为王峰。剧情主干与连台本戏同，无官场内讧之线，但删杨菊贞告状途中遇盗等枝蔓。后北京市曲剧团据王峰本改编成曲剧。并拍摄成戏曲艺术片。

呆中福　昆剧剧目。作者不详。剧情写刁嚣与陈实为友。刁为人心术不正，诡言为陈作伐，助娶宫道之女，陈深信不疑。一日刁访陈家，见陈母之徒葛巧姐美貌，托陈为媒聘之。刁实已有妻室，事泄，刁妻将刁提耳而去。刁因惧内，托陈代为成亲，巧姐知情却委身于陈，同时宫道女见陈为人正直也同意嫁他，陈遂双娶巧姐与宫道女。

此剧为清同光年间新编小本戏，至二十世纪二十年代盛演不衰。全本十六出，分两夜演完。剧中宫道一人说韵白，陈实、刁嚣、葛巧姐、刁奶奶皆说苏白。陈实一角由副应工，白面演好人，白鼻子画倒元宝形，憨中显出善相，很有特点。剧中人名谐音取意，陈实即“诚实”，刁嚣如字面，宫道即“公道”，葛出血为“割出血”。其情节多嘲弄戏谑，能于俗中见出雅趣，然也有庸俗趣味。清光绪元年(1875)5月，由大雅班艺人葛芷香、茂松、松林、景福、全福、二宝、五福等串演于一桂轩。光绪三年在丰乐戏园竟连演二十四场。光绪四年，名旦周凤林初到上海，与陆寿卿分饰巧姐、陈实，在石路三雅戏园演出。全福班于民国十二年(1923)秋在苏州公演此剧，参加演出的有白面陆寿卿、六旦徐金虎、二面筱仁生、老外吴义生、正旦许彩金、五旦葛小香等。民国十七年，“传”字辈艺人于上海笑舞台新乐府昆戏院演出，由邵传镛饰陈实，王传淞饰刁嚣，华传萍饰刁奶奶，马传菁饰陈毒，刘传蘅饰巧姐，薛传钢饰葛出血，倪传钺饰宫道，王传蕖饰官员君。此剧本有小小三吾亭(昌鹤亭)钞本，系伶人口授抄录，出目与昆班演出本有小异。“新乐府”钞本，由陆寿卿、施桂林等口授，朱尧文捐赠苏州戏曲博物馆收藏。《昆曲大全》收有《作戏》、《代替》、《洞房》、《达旦》四出。民国十五年，大中华百合公司曾罗致喜剧明星，将该剧摄成影片。

牡丹亭　昆剧剧目。据明代汤显祖同名传奇改编。汤原著中的《闹学》、《游园惊梦》、《寻梦》、《拾画叫画》等出，经历代昆剧艺人加工锤炼，成为传统保留折子戏。五十年代，俞振飞和言慧珠排过全本。上海昆剧团于1982年改编排演，并首演于苏州开明剧场。全剧压缩成七场，一些重要的折子如《游园惊梦》等予以保留，但在情节衔接、场次转换及唱词说白等方面作了增删和改动。改编者为陆兼之、刘明今，总艺术顾问俞振飞，导演洪漠，副导演杨关兴，艺术顾问方传芸、郑传鉴，作曲辛清华、顾冠仁、顾炳泉，舞美设计上昆舞美组，沈皋、王隶豹执笔。华文漪饰杜丽娘、岳美缇饰柳梦梅、计镇华饰陈最良、沈晓明饰杜宝、方洋饰判官。

此剧保持了昆剧特有的表演风格和语言风格。华文漪通过眼神的运用，使表情显得含蓄、细腻、生动，在表现杜丽娘这一古代少女形象上具有一定的深度。岳美缇扮演的柳梦梅，神气清明，节奏变化鲜明，不乏才子风度。该剧音乐、舞蹈、灯光、布景各种艺术手段，皆有不少创新。特别是舞美，写意性强，依靠光和色的变化，烘托剧中人物的内心世界，增强了浪漫主义色彩。该剧曾赴西安、武汉、北京等地演出。又，传字辈在民国年间上演过《牡丹亭》传奇串本戏，朱传茗饰杜丽娘，顾传玠饰柳梦梅，张传芳饰春香，并成为新乐府的看家戏。

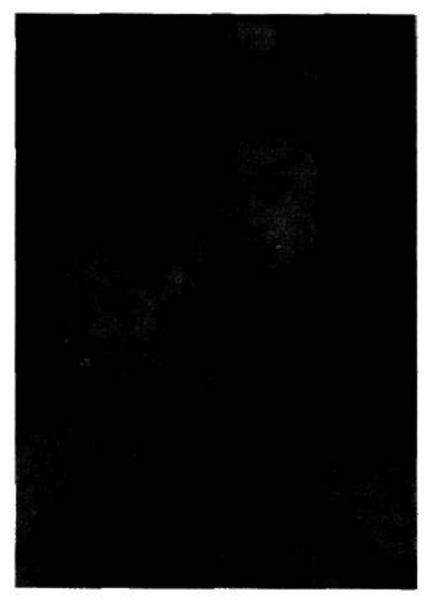
何文秀　越剧传统剧目。故事源于明传奇《何文秀玉钗记》，四十年代由陶贤改编为越剧。剧情写明嘉靖年间，穷书生何文秀与相国之女王兰英相爱，遭王父凌辱和恶霸张堂的迫害。何文秀历尽磨难得中状元后，化装相士寻访兰英。兰英以为文秀已死，含辛茹苦，坚不再嫁。后两人终于重聚。该剧于1953年1月5日由芳华越剧团重新整理在丽都大戏



院首演。陈曼执笔，司徒阳导演，仲美舞美设计，郑传鉴技导，连波作曲。尹桂芳饰何文秀，许金彩饰王兰英。

此剧是尹派代表作。尹桂芳在《行路》、《访妻》唱段中，将越剧早期〔四工调〕与尹派唱腔有机融成一体，听来优美舒展，明快流畅。在《哭牌算命》唱段中，借用了苏州弹词和杭州武陵调，使之富有浓郁的喜剧色彩。这些唱段已收入1982年上海文艺出版社出版的《越剧小戏考》。

沙漠王子　越剧剧目。取材于蒙古民间传说。剧情写蒙古西萨部落年甫一岁的王子罗兰，因父王被反叛的酋长安达杀害，流亡沙漠。十余年后，罗兰邂逅沙龙酋长的公主伊丽，二人一见倾心，相约一年后重聚。一年后，罗兰赴约，知公主已被安达抢去，乃乔装入宫与公主相会。安达作妖术使王子双目失明。后王子得沙龙相助，起兵复国杀安达。因思念公主，遂弃王位，乔装算命人抱古琴四处寻访。伊丽此时已留居霍逊酋长营中，一日闻琴，遂召进帐中，算命间认出王子，喜极而拥吻之，王子双目复明，二人团圆。全剧共分四幕，民国三十五年(1946)2月1日(农历正月初一)芳华越剧团首演于九星大戏院。徐进编剧，钟泯导演，仲美舞美设计。尹桂芳饰罗兰，竺水招饰伊丽，吴小楼饰安达，吕云甫饰沙龙，筱桂芳饰霍逊，戚雅仙饰碧美。



该剧是芳华越剧团正式建立后的第一出新戏，也是越剧表现蒙古族题材的第一个剧目。全部用蒙古服装，以沙漠风光为背景，布景、灯光绚丽多彩。剧中“算命”一段唱，行腔自然，随人物情绪的进展起伏跌宕，它从〔尺调腔〕的〔慢板〕开始，经〔缓中板〕再转为〔慢中板〕、〔快中板〕、〔连板〕、〔散板〕、〔慢中板〕，疾徐错落，层次分明，拖腔、落腔典型地体现了“尹派”的特点，深受听众喜爱，广为流传。民国三十五年曾由百代唱片公司灌制成唱片。1981年尹桂芳在作曲家连波的协助下，又对这段唱作了修改加工，由中国唱片社重新灌制唱片。

宏碧缘　京剧连台本戏。剧情以唐代骆宏勋与花碧莲的姻缘为线索，内容包括：骆宏勋、花碧莲初会桃花坞；花碧莲怒打王伦；王伦与骆友任正千妻贺氏通奸，反诬骆，骆任绝交；王诬任为盗，下狱；碧莲父花振芳误杀人头，劫任回寨；濮天鹏扬州卖艺，行刺骆任，骆赠银释去；鲍金花、骆宏勋比武，骆深山遇僧，栾一万聘朱彪扬州设擂，骆为朱所伤，鲍自安、金花父女治愈骆伤，金花打擂踢伤朱彪；骆宏勋误杀巴杰被捕；栾一万使强徒冒骆及其

表兄徐松朋名，杀死民女，徐被捕，鲍自安、花振芳等大劫法场；骆仆余千往见狄仁杰，告知被冤事，狄命将骆解往京师，途经四杰村，朱彪兄弟欲杀骆，余千等救骆，大败朱氏兄弟，放火烧庄；鲍自安等往见狄，辩明冤案，并为巴、骆劝和，骆宏勋与花碧莲及原聘妻室桂氏毕姻；狄仁杰奉命往迎庐陵王复位，栾一万劫去狄仁杰，鲍自安设



计救出；张天佐欲为子三聘物色美妻，奏请开女科，鲍金花中状元，张宅来迎亲，金花杀死三聘，火焚翠凤楼；骆宏勋信阳打虎；鲍金花打仆生事；狄仕杰受惊染病；徐、鲍、骆进宫查奸党，韦娘娘巧言害忠良；花碧莲药迷武三思；韦娘娘被贬入冷宫；红云、道姑双作法；获奸党绑赴法场，贺功臣大快人心。此剧据小说《绿牡丹全传》编排，后半部又根据庐陵王兴唐故事编演。原为李吉瑞之拿手戏。后由吕月樵根据李吉瑞演出本再加以改编，增补穿插。民国二十四年(1935)9月20日于大舞台首演头本，主要演员有小达子(饰骆宏勋)、吕月樵、贾璧云、赵如泉(饰任正千)、何金寿、孙绍棠、沈韵秋、小如意(饰花碧莲)等，续编演至十六本。演至六本后，小达子等退出，转至天蟾舞台从七本演起，主要演员还有赵君玉(饰鲍金花)、杨瑞亭(饰武三思)等。大舞台则由毛韵珂、白玉昆、赵如泉、姚俊卿、应宝莲等续演七本及以后各本。同时共舞台亦演此剧。主要演员有露兰春、筱桂红、筱金玲、筱月红、小宝义等，后又有吕月樵、张文艳等，演至十六本。李吉瑞曾于民国二十五年9月3日、4日在天蟾舞台演出头、二本《宏碧缘》，李饰骆宏勋，其他演员有赵君玉(饰鲍金花)、小如意(饰花碧莲)、小杨月楼(饰贺氏)、盖叫天等，其演出本较紧凑缜密。(另外还于21日演出《绿牡丹》)，包括酸枣岭、刺巴杰、搜店房、巴骆和等内容。)连台本戏《宏碧缘》虽亦包括桃花坞、刺巴杰、四杰村、巴骆和等情节，但与传统折子戏所演不同。各个舞台演出此剧，均采用机关布景，并以真刀真枪开打为号召，还穿插走绳索等各种特技。骆宏勋公堂对质、恩县探监等场，安排了重头唱工和念白。剧本载《戏考》第二十三至二十六册。露兰春有"探山"一场唱片行世。中华人民共和国成立后，上海京剧院二团曾排演此剧，编剧杜模，导演马科。1962年6月18日在中国大戏院首演上集。主要演员有张美娟(饰花碧莲)、刘斌昆(饰栾一万)、赵文奎(饰花振芳)、王宝山(饰骆宏勋，后改沈金波)、贺梦梨(饰朱彪)等。以花碧莲和骆宏勋故事为主线，删去任正千、王伦等枝蔓情节，将部分鲍金花故事移给花碧莲。戏从花碧莲捉猴开始，后续扬州打擂，骆宏勋被朱彪击伤，花碧莲伤朱彪一目，又入四杰村盗药，铜网陷身。演出上也采用机关布景及空中飞人等特技。后排出下集，经审查，未

能上演。1979年12月3日上海京剧院一团在劳动剧场复演此剧上集，由齐淑芳饰花碧莲，邓立国饰骆宏勋，魏朔峰饰花振芳，陈正柱饰栾一万，贺梦梨饰朱彪。后于1980年9月23日在劳动剧场演出下集，马科编剧，马科、霍鑫涛、贺梦梨导演。主要演员除上述外，还有王梦云(饰骆母)、熊志麟(饰卖烧鸡哑巴)。下集故事写花碧莲从铜网阵中掷出伤药，不料得而复失。花在朱彪妻林四妹的帮助下，得以脱身。众友人从卖烧鸡哑巴处找到伤药，治愈骆宏勋，花、骆完婚。此次演出之上下集，除保持连台本戏特色外，还注意发挥演员特长，导演安排上借鉴了电影手法，较为别致。

张文祥刺马　京剧时装戏。取材于清末实事。张文祥亦作张汶祥，河南汝阳人。原系捻军头目，与友曹二虎、石锦标同被清朝官吏马新贻招降，并随马在清军中供职。曹二虎妻貌美，马霸占之，又以通捻罪名假手他人杀曹。张文祥激于义愤，立意杀马报仇。后马新贻累升为两江总督，清同治九年(1870)旧历七月二十六日，当马在箭道阅射毕还署时，为张文祥乘间刺死。此案发生后，朝野震动，清廷连派大员前往查办，审案大吏为维护官场体面，遂以“漏网发逆”、“挟仇报复”定谳上奏，将张文祥酷刑处死。案件尚在审理时，实情外泄，同治十年初上海戏园即编演了《张文祥刺马》一剧，对其中内幕多所揭露。当时有人作《咏事》诗曰：“群公章奏分明在，不及歌场独写真”，但上演不久，即遭禁演，剧本也佚。清光绪三十三年(1907)新剧家王钟声参加春桂茶园演出，又据此题材编写成京戏本，王自饰张文祥，汪笑侬、赵如泉、万盏灯等均在剧中饰主要角色。据清宣统二年(1910)出版之《海上梨园杂志》载：“钟声气概轩昂，颇含侠义身分。窦(即曹二虎，剧中改称窦礼和)被戮后，出场临哭，怒发冲冠，四座莫不动色。”后天仙茶园三麻子(王鸿寿)、群仙茶园髦儿戏班林黛玉等也相继排演，成为一时流行剧目。辛亥革命后常以连台本戏形式演出，并有真刀真枪开打。此剧仅有艺人口述本流传，1957年北京市戏曲编导委员会所编《京剧汇编》四十三集收有《张文祥刺马》，但已经后人修改，非复原作旧貌。另外，文明戏、沪剧亦有此剧目。人物、情节大同小异。

张志新之死　沪剧剧目。根据张志新烈士的事迹编写，反映了她对“文化大革命”的疑虑，喊出了千万共产党员的心声。在狱中的两千多个昼夜里，她遭到了惨无人道的凌辱和殴打，又经历了家庭磨难的考验。在法庭上慷慨陈词，痛斥“四人帮”一伙，最后被割断喉管，押赴刑场。

1980年1月由上海沪剧团首演。余雍和编剧、杨文龙导演。马莉莉饰张志新，王惠钧饰林林(张志新女)，邵滨孙、韩玉敏分饰老干部。剧本创作、排演前，编剧、导演和主要演员曾专程去沈阳，到关押张志新的牢房和她遇难处采访，获得了大量创作素材，激发了创作人员的创作热情。马莉莉表演朴素真切，第九场中的大段唱腔，感染力很强。每演至此，台下一片唏嘘。剧本发表于《新剧作》1980年创刊号，并由上海艺术研究所摄成录像片。

诈妮子调风月　昆剧剧目。根据元关汉卿同名杂剧改编。剧情写侍婢燕燕伶俐能

干，颇得夫人信任。夫人侄儿小千户来访，夫人命燕燕服侍。小千户诱奸燕燕，并许诺娶为妻。某日，小千户郊外踏青。遇贵家小姐莺莺，又通私情，还命燕燕去莺莺家说亲。小千户与莺莺洞房之夜，燕燕揭露小千户卑劣行径后忿然出走。

1958年6月，为纪念世界文化名人关汉卿创作活动七百周年，由上海戏曲学校昆剧班学生首演于大众剧场。苏雪安改编、导演、作曲。梁谷音饰燕燕，岳美缇饰小千户，唐在娇饰姑母，华文漪饰莺莺，计镇华饰家院。改编本在剪裁原著剧词上尽量做到顺畅自然，贴切燕燕性格，并增写了小千户剧词。结局改原著的燕燕做小夫人为忿然出走，“跳出是非门”。梁谷音（六旦），前半场演出纯真品性，后半场以对蛾自叹为转折，出场披发不戴花，穿灰绸袄裙，上着青布帔，于造型中渗透怨情，衬托悲剧气氛。岳美缇演此戏时，刚改学巾生不久，演来颇有贵家公子风度，对其朝三暮四玩弄女性的品性，能运用昆剧传统表演手段，在台步、水袖、眼神的技法上点到即止，无油滑之状。剧本藏上海戏曲学校。

陆雅臣　沪剧传统剧目。又名《败子回头》。清末民初已有唱本流传。原作者无考。剧情写清乾隆年间，青浦富家子弟陆雅臣嗜赌成癖，将百万家财输尽，又受赌友怂恿，回家卖妻。正值其岳母罗夫人前来探望，便付以银元一百，将女儿领回娘家。是夜，陆又将百元输尽，归家来孑然一身，饥寒交迫，告贷无门，悔恨不及而悬梁自尽，幸同村蔡伯伯相救，领至罗府。陆雅臣在岳母和妻子面前请罪认错，并立誓戒赌，痛改前非，从而夫妻重圆。此剧揭示了赌博之害，且喜剧性较浓，语言生动，唱白并重。自二十世纪二十年代以来，演出本屡有更改。至民国二十九年（1940）左右，基本集中为《逼瑚珠》、《卖娘子》、《叹五更》、《求岳母》四折。以筱文滨、施春轩饰演的陆雅臣最为著称。筱文滨的《叹五更》和施春轩的《求岳母》都灌有唱片。中华人民共和国成立以来，演出此剧往往取文、施两派之长，而无定本。

阿飞总司令　滑稽戏剧目。1950年，上海市为加强治安管理，法办了一批流氓阿飞。报刊亦多载文揭露其罪行劣迹。以程笑飞为首的华亭剧团曾据其事敷衍成《阿飞总司令》。1958年，艺锋滑稽剧团又上演此剧。影响所及，一时“阿飞戏”成风，如《阿飞展览会》、《阿飞制造厂》、《男女小阿飞》等。内容大同小异，大多表现阿飞争风吃醋、抢劫行骗、舞厅殴斗、调戏妇女等情节，最后则为阿飞恶贯满盈，逮捕法办。评论界曾对《阿飞总司令》等“阿飞戏”开展了批评，认为是借揭露之名，公开展览阿飞的犯罪生活，社会效果很坏，艺术上自然主义，趣味低下。

鸡毛飞上天　沪剧剧目。根据民办小学教师吴佩芳白手起家办校及教育顽皮学童的真实事迹创作而成。剧情写1958年上海某里弄以林佩芬为首的家庭妇女响应共产党的号召，克服物资缺乏，教学经验不足，社会上某些人歧视等种种困难创办民办小学。林佩芬忠诚党的教育事业，把教育顽皮儿童虎荣的责任担当起来。抵制了顾惠珍（资本家，某学生家长）对学校、对虎荣的歧视和偏见，澄清了该家长怀疑虎荣作贼的误会。由于她满腔热忱地忘我工作，终于使顽童发生转变，学校也蒸蒸日上。剧本由集体创作，文牧、丁是娥、陈荣

兰、宗华执笔。导演杨观复。1960年3月7日首演。丁是娥饰林佩芬，石筱英饰顾惠珍，顾蕊英饰虎荣。该剧以教育虎荣为焦点，通过林佩芬与顾惠珍的矛盾展开戏剧冲突。丁是娥的表演 朴素自然，真挚动人。第九场教育虎荣一段唱，以一气呵成干脆清新的大段〔赋子板〕诉说自己在旧社会被剥夺教育权利的痛苦，感染力很强。石筱英的表演把顾惠珍自私狡诈、尖酸刻薄的个性刻画得入木三分。剧本发表于《上海戏剧》1960年第4期。1961年10月上海文艺出版社出版单行本。主要唱段由中国唱片厂录制成唱片向全国发行。



纺棉花　京剧剧目。剧情写银匠张三出外经商，三年未归，妻王氏孤寂，于纺棉花时唱戏文小曲自遣。张三归，在门外窃听，掷银入墙试之，王氏开门，夫妻相会。传此剧原本后半尚有奸杀及王氏被斩等情节，已佚。只演前半。以旦脚演员即兴发挥学唱各种时调为主，辅以丑脚插科打诨，成为一出戏中串戏的玩笑戏。清末著名坤角林黛玉擅演此戏。民国元年(1912)11月30日丹桂茶园女班十三旦、白玉梅和白菜心、小子云双演《纺棉花》，其中十三旦唱天津小曲，白玉梅唱苏州小调，南北曲艺杂陈，并将时事编入曲词。以后粉菊花、芙蓉草、筱桂红、筱月红、张文艳等均演过此剧，但影响不大。民国二十八年9至10月，吴素秋来沪演于更新舞台，两次上演《新纺棉花》，由贾多才助演。吴别出新裁，以摩登的时装上台，表演自拉自唱，模仿四大名旦动作腔调，学唱白玉霜的评剧及电影歌曲《何日君再来》等，颇受欢迎。民国三十一年9至11月，吴再度来沪演于黄金大戏院，又贴演此剧，除学四大名旦，唱流行歌曲外，还学唱大鼓、河南坠子等曲艺腔调。刘斌昆饰张三，模仿卓别林，风趣别致。故极受欢迎，反复贴演，终不衰，致使其他花旦演员竞相仿效。民国三十二年1月，童芷苓在皇后大戏院亦上演此剧。曹四庚饰张三。童身着华丽时装旗袍，配以银光闪闪的纺车，光采照人。她充分发挥自己多才多艺的特长，除学四大名旦，唱流行歌曲外，还反串其他行当，一赶三唱《二进宫》，又学唱梆子等其他戏曲，上演后即大受欢迎，每演必贴，每贴必满，以此红极一时，被称为“棉花旦”(列四大棉花旦者尚有吴素秋、言慧珠、李砚秀)。新中国成立后，因该剧中有打情骂俏的表演，被认为是色情戏而停演。剧本载《戏考》、《戏学指南》、《戏典》。童芷苓、潘雪艳、景玉峰有唱片行世。

武则天　京剧剧目。有连台本戏和新编历史剧两种。连台本戏剧情包括：唐太宗死后，武则天等妃嫔入庵，唐高宗游庵，迎武氏入宫，封为昭仪。唐高宗荒淫废朝，武氏专宠，秽乱宫闱，张昌宗侍驾。武氏计害皇后。高宗死，武则天登基，太子李旦流亡。武立李哲为太子，又废之为庐陵王。武则天生子，驴面人身，弃之于森林中，为铁板道人取去为徒。薛

刚攻长安，武则天无奈，命狄仁杰迎庐陵王入城。其间又杂以薛刚闹教场、闹花灯、招亲、反唐。三搜徐相府，马寡妇开店、节烈全贞。狄仁杰便服私访、巧断奇案。褚遂良舌战群奸等故事。并有神怪成分。系参照《薛刚反唐演义》、《狄公案》等编成。采用机关布景，兼有特别开打。该剧在上海最早演出是民国七年(1918)3月29日，由赵君玉、小如意、明海山、陈嘉祥等演于天蟾舞台。而后民国十八年3月25日由盖叫天、白牡丹、王惠琴、陈佩卿、金继谭、苗胜春等演于共舞台，剧名《武则天怒斩铁丘坟》，演至四本。民国十九年刘筱衡、金少山、高雪樵、粉菊花、林树森、白玉昆等又演于大舞台，演至六本。民国三十一年4月4日小杨月楼、赵松樵、李瑞亭等演于更新舞台，共三本。各班所演，互不相同。中华人民共和国成立后上海京剧院新编历史剧《武则天》的剧情是：唐高宗李治册立武则天为天后，庶政多取决于武。中书令裴炎有反意，联结太子李贤、骆宾王、徐敬业等欲废武后。被诛老臣上官仪之孙女婉儿题诗讽武，武爱其才，携归宫中。武知李贤有异志，召之质对，贤面斥武，被高宗贬入川，又被裴炎毒死。高宗死，徐敬业诈称李贤未死，使骆宾王草檄文讨武氏。裴炎谋篡位，拟乘武亲征徐敬业时，拥兵作乱。上官婉儿之母郑氏闻知，因婉儿屡称武后贤明，有利百姓，遂向武告密，武处死裴炎。上海京剧院马科等根据郭沫若同名话剧集体改编，马科导演。1961年2月24日首演于天蟾舞台。主要演员有童芷苓、沈金波、李桐森、刘斌昆、童祥苓、李多芬、赵晓岚等。此剧的连台本戏与新编历史剧的最大区别在于，前者把武则天作为被批判的形象，“最毒妇人心”，淫秽专制。表演上侧重风骚、狠毒；后者把武则天作为正面形象，童芷苓扮演的武则天，宽容、爱才、果决、睿智，颇有女政治家的眼光和风度。

武松与潘金莲　京剧剧目。剧情写武松打虎，得为阳谷县都头，游街夸功，遇兄武大，同归家中。嫂潘金莲原为张大户婢女，因张逼奸不从，迫嫁武大。武大貌丑身矮，潘深怨命苦。见武松俊伟，顿生爱意，以言语挑逗。武松怒而去。不久武松公出，潘挑帘遇土豪西门庆，西门庆见潘貌美，买通王婆，借裁衣勾引潘私通。武大捉奸，反为西门所伤，王婆唆使潘毒死武大。武松归，见兄暴死生疑，询问验尸人何九叔及四邻，得知真情，告官反受责，遂奔狮子楼杀死西门庆，又在武大灵前，将潘杀死。原为文明戏剧目，由欧阳予倩、郑正秋自编、自导和主演，郑饰武松，欧阳饰潘金莲。后欧阳予倩又将其改为京剧，民国十七年(1928)1月7日首演于天蟾舞台，欧阳予倩饰潘金莲，周信芳饰武松，高百岁饰西门庆。民国二十五年1月7日在天蟾舞台以“京评两下锅”形式演出，剧名《潘金莲》，亦据此本。主要演员有赵如泉、白玉霜、刘坤荣、贾璧云等，轰动一时。此剧意在为潘金莲翻案，《守灵》一场，作者借潘金莲之口，控诉了封建礼教和旧婚姻制度对女子的残害。最后《杀嫂》一场，潘金莲更有大段念白，表白心迹，并表示能死在心上人武松之手，也是幸福的。此剧在当时演出，有反封建意义。

范高头　沪剧幕表戏。据文明戏改编，宋掌轻编写提纲。剧情写清朝末年，范姓船民以撑船为生，因身材高大，撑船功夫好，人称“范高(篙)头”。他为人正直，在船民中颇有

声望。范的结拜兄弟林得胜，为人自私虚伪，依靠义兄范高头的帮助，捐得一个小官，常洋洋得意。一日，范在江中撑船，见一洋人正在殴打中国水手，范义愤填膺，上前拔拳相助，不慎将洋人打死。为躲避官府搜捕，范藏身于情妇四阿姐家中。林得胜得知此情，为升官发财，讨好洋人，不顾结义之情，出卖了范高头。范入监后，林假意前往探视，被范厉声痛斥，恼羞成怒而去。秋后，范被屈判斩首。当晚，林正为出卖义兄升官发财而沾沾自喜，范高头阴魂不散，化厉鬼前来活捉了林得胜。此剧民国二十六年(1937)首演于上海双园茶室，由夏福麟、杨敬文、杨美梅主演。后又由上海沪剧社复演，主演夏福麟、金耕泉、杨美梅、俞麟童。由于此剧演出于抗日战争爆发前后，剧中宣扬的民族气节激发了人民的抗日情绪，故颇受观众欢迎。

柜　台　京剧剧目。剧情写青年售货员杨桂香认为商业工作纯系侍候人，低人一等，因而不安心工作。其父杨正林是老店员，通过忆苦思甜，并以杨的表姐李慧萍等先进商业工作者为榜样，来教育杨桂香，使她认识到应该全心全意为人民服务。上海戏曲学校根据山东省话剧团同名话剧改编，郭炎生执笔，导演薛正康，1964 年先在上海戏曲学校排演场演出，1964 年 5 月在人民大舞台公演。主要演员有言少朋(饰杨正林)，张少楼(反串杨桂香母李玉秀)、王健英(饰杨桂香)、李炳淑(饰李慧萍)、李永德、金琦等。此剧在运用言派唱腔表演现代人物上有新的尝试。同年 6 月，赴北京参加 1964 年全国京剧现代戏观摩演出。剧中唱段收在《1964 年京剧现代戏观摩演出唱腔选集》中，并灌有张少楼、李炳淑、言少朋、王健英演唱的唱片三张。1964 年 9 月，上海青年京昆剧团也演出此剧，主要演员有李炳淑、李永德、孙花满、王健英、周云敏。1965 年 3 月后停演。此外，1964 年 2 月上海京剧院一团亦曾演出此剧，剧本有所不同，并加入了五音联弹等。主要演员有小毛剑秋(饰杨桂香)、纪玉良(饰杨正林)等。

卖红菱　沪剧传统对子戏。作者无考。剧情写薛景春放风筝断线，飘落范家村，在寻找风筝时遇少女范凤英，二人私订终身。某夜幽会，被范的叔父发现，薛失手误伤范叔，被判罪充军。后遇大赦，讨饭回乡，得知凤英已被卖到松江水云亭张家作妾。薛借卖红菱到松江寻访，见面后互诉衷肠。薛要凤英私奔未成，赠红菱而别，共祈来世结为夫妇。此剧清末已流行。1954 年由张智行、马达整理，把定情、幽会、误伤等情节删去。改为薛、范相爱，订有婚约。范叔父欲把侄女嫁给富户，贿通官府判薛充军。六年后遇赦，返回故里，卖红菱寻凤英，二人相见双双远走他乡。全剧以唱为主，很少说白，使擅唱演员得以充分发挥。整理本由勤艺沪剧团演出，杨飞飞饰范凤英，赵春芳饰薛景春，曾参加华东戏曲观摩演出大会。此剧为杨飞飞和赵春芳的拿手戏，曾灌制成唱片。另外刘正道和汪蝉娟也灌过唱片。1956 年，上海文化出版社出版单行本，收在《戏曲小丛书》中。

卖橄榄　化装苏滩系列节目。情节极简：招弟(旦)与情人分离已久。傍晚怀旧，盼望团聚。卖橄榄者张老三(丑)原是招弟旧邻，上前兜售，两人攀谈说笑。攀谈内容每段不

同，有评说世态冷暖或社会新闻的；也有讲述民间笑话或新老故事的。大都以念白为主，用各地方言。讲完一段，加唱几句小调。有〔浦东说书调〕、〔卖梨膏糖调〕、〔小热昏调〕；〔看西洋镜调〕或唱地方戏曲。少数段子以唱为主，如《对山歌》。早在清乾隆年间，该节目就以花鼓戏形式流行。作于乾隆时的沈起凤传奇《文星榜》第四折中就有科诨道士的“《卖橄榄》粗话直喷”之语。或源于街头唱卖形式，在段子中间结尾处常有“卖掉几个橄榄再说”的插话。内容富有生活气息，笑料颇多，庸俗之语亦不少。表演时男穿茶衣，女着裤袄，大都是站着边唱边做，舞台动作不多。该节目共数十出，与《马浪荡》同为化装苏滩的流行节目。故有“卖不完的橄榄，弃不尽的行”之说。不少独脚戏段子皆由此发展而来。民国初年前后，苏滩名家林步青和昆剧演员周凤文搭档，常在丹桂茶园、新舞台等戏院演此剧目，使内容大为丰富。



妻党同恶报　京剧剧目，一名《莲花庵》。清光绪三十四年(1908)冯子和、林颦卿据广东戏改编(一说孙菊仙所编)。剧情写江苏富商季世昌之继妻虐待儿媳柳氏，又乘季父子外出收帐时与其弟定计，令她与前夫之子阿保窃取柳氏金钗一支，诬柳氏不贞。季子少昌归，中计逼问柳氏，柳氏含冤留书，自往莲花庵削发为尼。世昌回家见书，急偕少昌至庵迎接柳氏，柳氏坚不肯归。恶婆又与其弟及阿保密谋，于途中劫杀世昌父子。观音显圣，殛死妻党。

此戏是新舞台开幕不久上演的新编剧目。冯子和饰柳氏，潘月樵、夏月润分饰季世昌、少昌，恶婆婆由花脸许奎官串演，邱治云饰阿保，夏月珊饰妻弟。冯子和出色的表演和新舞台新颖的布景装置吸引了许多观众，每演皆满。后其它剧场纷纷上演，有的将戏名改成《莲花庵》。戏中“柳氏留书”一段最为动人，冯子和以悲惋凄凉，铿锵嘹亮的〔唢呐二簧〕唱腔，来表达柳氏悲愤填膺的情状，是冯子和的代表作之一。民国四年(1915)1月新舞台又曾上演后本《妻党同恶报》。剧本收人民国九年出版之王大错新编《戏考》第二十九集。

斩经堂　京剧传统剧目，一名《吴汉杀妻》。剧情写王莽篡位后，下令缉刘秀。刘秀过潼关。被守将王莽之婿吴汉拿获。吴母知，告明王莽弑君杀父往事，责令吴汉放刘秀，散潼关，并授剑命吴杀王女兰英。吴至经堂，告以实情，兰英知不免，夺剑自刎。吴返报母，母自刎。吴纵火毁家，佐刘秀起兵复汉。该剧自徽剧移植而来，早年王鸿寿擅演，后周信芳受其教益，学演此剧，于民国十四年(1925)8月21日首演于丹桂第一台，周饰吴汉，王灵珠

饰王兰英。周在徽剧基础上反复加工，既保留徽剧〔高拨子〕、〔吹腔〕的高亢激昂的余韵，又有大段〔二簧〕唱段。其中“贤公主休要跪你休要哭”一段，委婉凄切，成为脍炙人口的唱段。在表演上，“经堂”一场，先感其妻的贤惠，继而企图激怒兰英，而后又陷于夫妻情深，难以下手，对人物内心的矛盾和心理上的细微变化，刻画得入木三分，此剧遂成麒派的代表剧目之一。剧中吴汉揉脸，造型、做派上介于红生和须生之间。民国二十六年由联华影业公司摄成戏曲片，周信芳饰吴汉，袁美云饰王兰英，周翼华导演。高百岁等麒派传人均工此戏。中华人民共和国成立后，因对该剧内容上有争议，极少演出。剧本载《戏考》第二十九册，另有《戏典》刊本。周信芳有高亭公司灌制的唱片行世。



贤惠媳妇 沪剧传统剧目，又名《恶婆婆与凶媳妇》。民国十三年(1924)，由宋掌轻根据文明戏《恶婆婆与凶媳妇》幕表编排。剧情写孤女徐婉贞生性贤淑，嫁郑仲青为妻。婆母周氏对其百般虐待。仲青病，婉贞被逐，栖身于夫舅周仁骏家中。婉贞之女友蒋剑秋，具侠义性情。为改变周氏家风，愿嫁仲青之弟为妻。周氏凶悍如故，剑秋与之抗争，将婆婆痛打后逐出家门。周氏也置身胞弟处。婉贞装成女佣侍奉婆婆，还割股煎汤补之。周氏知情，幡然醒悟。此时，剑秋前来认罪，婆媳言归于好。民国十三年，花月社首演，花月英主演，后为沪剧界常演剧目。民国二十七年，筱文滨、筱月珍领衔之文滨剧团演出时，经徐醉梅重新编排，易名为《贤惠媳妇》。同年，五星影片公司将此剧摄成申曲电影，由电影导演岳枫任顾问，徐醉梅编剧，张文俊(筱文滨)导演。主要演员有筱文滨，沈桂林，杨月瑛，筱月珍，凌爱珍，邵滨孙。

昆山记 昆剧传统剧目。又名《顾鼎臣出世》，作者不详。剧情写昆山顾姓妾琼华在磨房生子顾鼎臣后，其夫授官赴任而去，母子相依为命，常受大夫人凌辱。大夫人之子憨而心善，百般庇护琼华。鼎臣聪慧好学，中乡试，别母赴京会试，中进士及第，幸会其父。回家后鼎臣不记大夫人之旧怨，双送凤冠，阖家团圆。

该剧以〔吹腔〕演唱，故事悲哀动人。顾鼎臣之兄丑扮正演，有许多针砭世俗的发噱表演，俗中有雅，观众爱看。丑脚姜善珍、陆寿卿善演此角。据《申报》载，清光绪十六年(1890)4月14日，全福班曾演于上海天仙茶园。民国十七年(1928)由施桂林、陆寿卿传授“新乐府”演员，于2月5日至3月初在上海笑舞台演出十数场，观者踊跃。小生顾传玠、周传瑛饰顾鼎臣，正旦朱传茗饰鼎臣母琼华，丑姚传湄饰顾兄(原为徐传溱饰，表演最妙)，老旦华传萍、马传菁饰大夫人，又有施传镇、郑传鉴、张传芳分饰顾父、先生、丫头、家院。据徐

调孚所录仙霓社剧目，此剧共十出：《磨房》、《产子》、《报喜》、《赴任》、《入塾》、《小试》、《别母》、《大捷》、《谒父》、《诰圆》。顾笃璜所录，此剧为九出：《磨房》、《报喜》、《赴任》、《学堂》、《小考》、《归家》、《大考》、《父子会》、《团圆》。常演者八出，即将《磨房》、《产子》并一出，《谒父》、《诰圆》并一出，俗称《双送凤冠》。故时人称为“昆山八出”。有民国十七年施桂林、陆寿卿口述、张传湘抄录的手抄本，藏沈传芷处。

忠魂曲　越剧剧目。剧情写1927年大革命失败后，杨开慧遵毛委员指示，带领儿子岸英与保姆孙嫂，留居长沙东乡板仓，坚持地下斗争，因被密探发现而被捕。杨在酷刑面前坚贞不屈，不幸牺牲。上海越剧团于1977后10月首演于中国剧场。薛允璜、薛宝根、张森兴编剧，黄沙、张森兴导演，苏进邹、杜春阳、陈钧、李子川编曲，苏石风、杨楚之、王强华舞美设计，明道宣、周银根灯光设计，陈利华化妆、服装、造型设计。王文娟饰杨开慧，张国华饰毛委员，范瑞娟饰杨母，徐玉兰饰赵阿婆，傅全香饰孙嫂，丁沙生饰何健，杨同时饰梁正熙，李秉衡饰张老先生，王正伟饰毛岸英。该剧第一次在越剧舞台上出现毛泽东青年时期的艺术形象。剧中“洒泪缝衣”、“送百家饭”、“狱中示儿”等情节，发挥了越剧细腻、抒情的特长，曾获上海市文化局1976—1979年度创作演出奖。



罗汉钱　沪剧剧目。根据赵树理小说《登记》改编。剧情写中华人民共和国成立初期，江南农村青年李小晚和张艾艾相恋，互赠罗汉钱和小方戒为爱情表记，遭到有封建思想的村长等人的反对。艾艾母亲小飞娥发现女儿所藏罗汉钱，回忆起二十年前自己与恋人保安相爱，后来被父母拆散强迫嫁给张木匠的经历，恐女儿日后蹈娘覆辙，于是拒绝了媒婆的说亲，又经艾艾女友燕燕劝说，将艾艾许配小晚，但因村长阻挠而未办成婚姻登记。两个月后，《婚姻法》颁布，小晚与艾艾终于圆满结合。全剧通过小飞娥母女的不同遭遇，批判了人们残留的封建意识，对比了新旧婚姻制度，歌颂了新社会。该剧发挥沪剧重唱的特点，在《回忆》、《相亲》、《燕燕说媒》等场中，细致、生动地描写了小飞娥的内心痛苦和复杂的思想变化。对张木匠、五嫂、艾艾、燕燕等人物的刻画也较生动。1952年8月上海市文化局艺术事业管理处改编，宋华、文牧、幸之执笔，张骏祥导演，董源、刘如曾作曲，张坚安舞美设计。1952年参加第一届全国戏曲观摩演出大会(亦是该剧的首次演出)，获剧本奖；丁是娥饰演小飞娥，石筱英饰演五婶，均获演员一等奖，解洪元饰演张木匠，筱爱琴饰艾艾，均获演员二等奖。1956年，上海市人民沪剧团演出的《罗汉钱》摄制成戏曲艺术片。该剧剧本于1952年发表于《剧本》月刊；后又收入1959年出版的《戏曲选》第二卷和《中国地方戏曲集成·上海卷》。

贩桃郎　山歌剧剧目。根据流传在长江口岸地区的同名叙事诗编写。剧情写富家小姐三娘爱上了种桃能手贩桃郎，两人相约私奔。三娘之兄闻讯，捉回送官。公堂上，三娘毫不畏惧，据理力争，制服了县官与兄长，与贩桃郎喜结良缘。1959 年 10 月，崇明县山歌剧演出队在上海邮电俱乐部首演，吕志云编剧。全剧仅有“结私情出奔”和“斗公堂”两场戏，情节较为简单。1962 年 2 月，奉贤县山歌剧演出队经过修改和加工，参加群众文艺会演，剧名改为《梅娘与桃郎》。沈磊、何志康、何其美集体改编，沈磊执笔，周群作曲。剧中三娘改为梅娘，剧情发展为三场戏。最后增加《闹房》一场戏，是根据崇明、海门等沿海岛屿的民间“说令”习俗而创作的。“说令”是一种对歌的形式，在新婚嬉闹时，一边喝酒，一边对歌，表达了人们对纯真爱情和自由婚姻的向往。

该剧语言生动朴素，又运用了上海地区的民间山歌、谚语、歇后语等，生活气息浓厚。如梅娘给桃郎的赠物：“月白衣衫乌缎滚，荷叶衬肩厚三分。芦苇袜子针对针，小圆口鞋子留后跟。”形象生动鲜明。既保持原有山歌的特点，又使山歌唱腔戏曲化。崇明县山歌剧演出队演出的山歌剧《贩桃郎》，获 1959 年上海群众文艺会演创作演出一等奖。奉贤山歌剧团演出的山歌剧《梅娘与桃郎》，获 1962 年上海群众文艺会演创作演出一等奖。

金绣娘　沪剧剧目。根据吴斌同名小说改编。剧情写 1949 年春江南解放前夕，解放军在长江北岸待命，准备渡江。被派到沿江地区侦察敌人江防部署的梁超在完成侦察任务后，不幸遇敌负伤。正当危急时，地下联络员金绣娘前来接应，将梁超接到家中。国民党军队和地头蛇黄保长夫妻严密搜查，四处追捕。金绣娘巧与周旋，并和其他群众一起千方百计保护梁超，并把他安全送过江去。此剧为中型戏，改编时作者除研究原著外，又作了大量实地调查，因此丰富了原著。编剧宗华、宋之华，导演杨观复。诸惠琴饰金绣娘，徐伯涛饰梁超，石筱英饰老板鸭，沈仁伟饰黄禄清（黄狼精）。作曲刘如曾、吴斌、詹自强、汪建平。舞美设计姜云峰、王惠思。灯光设计蒋鉴明。服装设计丽娟。造型设计钱如山。1977 年 7 月上海沪剧团首演于瑞金剧场。1978 年参加上海市戏曲汇报演出，获上海市文化局创作奖。剧本 1979 年由上海文艺出版社出版单行本。

金黛莱　沪剧剧目。据刘白羽小说《春天》改编。剧情写抗美援朝初期，中国人民志愿军侦察排长岳守营在清川江北岸搜索残敌时，救出了朝鲜妇女金黛莱和她的儿子泽勇。侦察排住进被炮火焚毁的金黛莱家后，为她修房、挑柴，安排生活，金黛莱很受感动。翌日，岳守营去清川江南岸侦察敌情，约时未归。金向志愿军团长要求过江探听。团长不让她冒此风险。她便偷偷带着泽勇，连夜冒着风雪，越过敌人封锁，渡江来到姨母家，探知岳守营已被美军俘虏，生命垂危。金黛莱来不及回去报信，乃带领泽勇深入敌营，想方设法吸引住美军，而令泽勇潜入囚室营救岳守营。他们的行动不幸被美军发现，金乃以手榴弹镇住美军，不幸牺牲，泽勇和岳守营则脱险返回北岸。此剧是上海市人民沪剧团 1953 年赴朝慰问志愿军归来后创作的，编剧汪培、文牧。导演蓝流（执行）、邵滨孙、陈荣兰。丁是娥饰金黛

莱、邵滨孙饰岳守营。参加演出的还有筱惠琴、夏福麟、顾智春、顾力群、冯佩兰等，作曲姚牧。舞美设计俞亮。1954 年 5 月 1 日首演于静安区工人俱乐部剧场。同年 10 月参加华东区戏曲观摩演出大会，获剧本一等奖，导演奖，演出奖，音乐演出奖、乐师奖，舞美设计奖，丁是娥、邵滨孙获演员一等奖，筱惠琴、顾智春获演员三等奖。此剧在音乐上有所革新，采用幕间合唱和伴唱等形式，在乐器上增加了小提琴、大提琴、小号及木管等乐器，并临时招募了二十余名沪剧青年业余爱好者，组成合唱团，为全剧伴唱。剧中“送夫”、“渡江”、“遇救”等片断由上海唱片厂灌制成唱片。剧本 1954 年发表于《剧本》月刊，后又选入《华东地方戏曲丛刊》。上海文化出版社出版有单行本。上海人民美术出版社拍摄出版图片连环画。本剧曾巡回演出于南京、杭州、武汉、长沙、南昌诸城市。

泪洒相思地　越剧剧目。根据《今古奇观》中的《王娇鸾百年长恨》改编。剧情写苏州书生张青云到杭州书院求学，中秋之夜，隔墙闻琴声，与少女王怜娟在后花园中一见钟情，私订终身。三个月后，青云收到母亲病重家信，两人忍痛分别。青云回苏州，方知父母所设骗局，实为让他与吏部尚书之女蒋素琴成婚。为谋前程，青云背弃怜娟。怜娟久无青云音讯，又因怀有身孕，被其父推入西湖，幸被渔婆救起。怜娟变卖首饰作路费到苏州，青云非但不肯相认，还欲治她一死。蒋素琴同情怜娟遭遇，前去客店看望，怜娟已奄奄一息，临终前她痛诉了自己的苦楚。本剧是改良女子文戏时期艺术上比较完整的一个剧目。民国三十年(1941)2 月由越华剧团首演于皇后戏院。樊篱(樊迪民)、胡知非编剧，樊篱导演，邬长贵绘景，姚水娟、李艳芳(艺名时髦牌)主演。曾连演六十四场，创当年越剧上座率最高记录。剧中最后一场王怜娟痛诉悲情的大段唱，姚水娟在剧本基础上临场发挥，曾一口气唱了十八句“我为他……”的排句、催人泪下。

性命交关　滑稽戏剧目。剧情写“文化大革命”期间，上海某医院革委会主任贾一民为了达到自己的政治目的，创造“工人阶级掌握医疗大权”的奇迹，命外科主任“靠边”劳动，由公务员姚尧担任手术主刀医生。结果割掉了阑尾病人鲁大牛的肠子，又险些断送了胆囊病人苏宗棠的性命。姚尧经过事实的教训，追悔不已，在太平间里为苏宗棠开“个人追悼大会”；不料苏宗棠已由原外科主任救活，两人乃抱头痛哭。1979 年初由上海曲艺剧团首演。缪依杭、徐维新、申屠丽生编剧。李尚奎导演，黄飞舞美设计，吴成作作曲。袁一灵饰苏宗棠，严顺开饰姚尧，童双春饰常春来，吴双艺饰贾一民，翁双杰饰阿陆，李青饰鲁大牛。曾获上海创作演出奖。剧本收入上海文艺出版社的《滑稽戏选(一)》



和中国戏剧出版社的《笑的戏剧——滑稽戏选》。

怪侠欧阳德　京剧连台本戏。剧情写清代怪侠欧阳德协助彭朋锄奸除恶的故事，原出小说《彭公案》。内容包括：欧阳德出世，李家店黄宴比武，杨香武三盗九龙杯，彭朋私访玄都观，李氏女指引擒恶道，杨香武飞夺玩月楼，欧阳德独闯黑风坡。大破紫金山，洞底捞金牌。欧阳德活捉假皇帝，徐胜病战花得雷，武杰独探鸡鸣驿，千佛山三擒九花娘，飞云僧出世，欧阳德三探福丞寺，智盗珍珠串，大破八卦教，夜袭佟家坞，任氏弟兄抢生死板，大破清水滩，胜官保巧破无头案等情节。民国二十年(1931年)三星舞台演出连台本戏《彭公案》共三十余本，杜文林编剧。主要演员有赵如泉、白玉昆、王芸芳、赵君玉、郑法祥、刘奎官等。民国三十年1月23日起，共舞台上演据连台本戏《彭公案》重新编排的《怪侠欧阳德》，共十集，突出了欧阳德。主要演员有赵如泉(饰欧阳德)、刘汉臣、新桂秋、李如春、金素雯、王少楼、王仲臣、应宝莲、陈鸣声、陈桂兰、王桂卿、王富英、赵君艳等，此剧剧情热闹曲折，穿插喜剧笑料、新式舞蹈(如新桂秋的法式舞蹈和金素雯的神秘舞)并包罗皮簧小调的联弹对唱，编排紧凑火爆。运用新奇的机关布景、新式道具、灯光和魔术幻术，表现荒村月夜、悬崖深涧，奇观庵堂、玻璃楼阁等，变化怪异，神秘莫测。赵如泉在头集中兼饰欧阳德、杨香武，第八集中兼饰欧阳德、石铸，都是不熄灯当场转景。赵如泉的欧阳德，表演上突破行当，戴眼镜，衔特大烟袋，以噱头和滑稽表演取胜。王桂卿、王富英开打勇猛，出手新奇。王少楼打九杆枪，五样兵器出手。王仲臣打真弓真箭，耍金枪神鞭。陈鸿声的唱工，金素雯和陈桂兰的做工，也为此戏生色不少。民国三十一年6月第十集上演时，正值沦陷时期，把当时上海市民轧(拥挤购买)米、轧煤球的情景搬上舞台，以讽刺时世。然此剧也有芜杂的表演，如“活剥美女”、“裸女争妍”、“僵尸拜月”等。但总体上，还是体现了正义战胜邪恶的主题，满足了当时人民希望锄奸除恶的心理。



宝蟾送酒　京剧剧目。根据《红楼梦》第九十至九十一回改编。剧情写薛蟠之妻夏金桂，喜薛蝌貌美，欲与通情，先遣丫鬟宝蟾试探，于夜间携酒送至薛蝌房中，百般调戏，薛蝌不为所动，宝蟾与金桂无奈失望而去。该剧于民国六年(1917)4月7日首演于丹桂第一台。欧阳予倩编剧。欧阳予倩饰宝蟾、周信芳饰薛蝌。为欧阳予倩早年代表作，曾风行一时。全剧情节简单，以旦脚唱做见胜，是一出轻喜剧。当时白牡丹、小杨月楼、张文艳、于连泉等均工此戏。蓓开唱片公司有潘雪艳唱片行世。剧本收入《戏考》集。

审椅子　京剧剧目。剧情写某地农村生产队长何金花(后改女民兵队长丁玉芹)以高度的革命警惕性，发现了地主隐藏在椅子里的变天帐。上海京剧院根据同名小歌剧改编，原作者李骐骥，改编高义龙，导演章琴、伊鸣铎。1964年3月上海京剧院首演于中国大

戏院。主要演员有李玉茹(饰何金花)、伊鸣铎(饰地主王老五)、朱春霖、王福春(后改王宝山)。同年6月,经加工后,该剧赴北京参加1964年全国京剧现代戏观摩演出。此剧短小精炼,唱做并重,大段背工对唱为其艺术特色。剧中唱段收在《1964年京剧现代戏观摩演出唱腔选集》中。同年9月,上海青年京昆剧团也学演此剧。主要演员有朱玲妹,朱文虎、王啸麟、金锡华。1965年3月后,此剧停演。1975年上海京剧团《龙江颂》剧组改写此剧,念白改为韵文式,伴奏用中西大乐队,于12月在徐汇剧场演出。1976年由上海电影制片厂摄成彩色戏曲片,主要演员有李炳淑(饰丁玉芹)、张达发(饰王德全)、周云敏、罗通明。同年上海京剧团《智取威虎山》剧组访问日本时,曾演出此剧。

官禁民灯　淮剧剧目。根据明徐渭杂剧《歌代啸》改编,编剧马仲怡。故事写州官因年关将临,夜晚纵火烧库房,盗取库银。州官太太因州官很晚未归,疑他有外遇,便往后街草屋放火,意欲促使州官回返。众百姓奋起扑火,两处均未酿成大灾。州官所盗库银被太太搜尽,便心生一计,反诬百姓持灯救火是明火执杖,打劫官库。百姓不服,据理驳斥,州官理亏词穷,恼羞成怒,竟下令全城禁点灯火。真所谓"只许州官放火,不许百姓点灯"。1959年上海人民淮剧团首演于黄浦剧场,导演吕君樵。杨占魁饰州官、孙艳霞饰州官太太。陈一芗舞美设计。本剧为上海市人民淮剧团庆祝国庆十周年献礼剧目。"文化大革命"后曾重新上演。剧本1960年由上海文艺出版社出版单行本。

空谷兰　沪剧传统剧目,又名《幽兰夫人》。民国十四年(1925)包天笑根据日本作家黑岩旧香所著小说《野之花》改编成电影《空谷兰》;民国十七年王梦良根据电影及文明戏幕表编成沪剧,剧情写纪兰荪受挚友陶某临终之托,携其遗子扶柩至陶家。陶妹纫珠与兰荪相恋结婚,生子良彦。兰荪之表妹柔云,妒而诬纫珠为某人情妇。兰荪受愚怒责其妻,致纫珠携婢出走,途中,因车祸婢死,误传纫珠亦亡,兰荪、柔云遂成婚。良彦受后母虐待,去生母像前哭诉。纫珠化装,化名幽兰夫人至纪家执教。良彦染疾,柔云欲下毒除之,为纫珠所察,当即说破真情,怒而斥之。柔云仓惶出去,车坠深渊而亡。兰荪与纫珠重合。民国二十七年,由文滨剧团首演。筱文滨饰纪兰荪,凌爱珍饰陶纫珠,筱月珍饰柔云,顾月珍反串良彦,一曲"良彦哭灵"驰名沪上。

屈原　越剧剧目。据郭沫若历史剧《屈原》改编。剧情写战国时,楚国三闾大夫屈原,反对腐败,主张联齐抗秦,遭到上官大夫靳尚等的反对。靳尚利用怀王的昏庸和南后的贪婪,收受秦使张仪的贿赂,诱楚怀王绝齐亲秦。他们为除屈原,在一次酒宴上,南后佯装酒醉,倒向屈原怀中。屈原受诬被囚楚太庙。屈原的学生婵娟,崇仰屈原的爱国情操,闻师受陷,不畏险阻,四出寻找。在太庙师生重见,屈原以酒为婵娟暖身,谁知酒中有毒,婵娟身亡。屈原悲愤填膺,长啸问天,并把题有《桔颂》的纱巾覆盖婵娟身上,以作祭奠。在旁监禁的卫士深为感动,毅然救出屈原,火烧太庙,共谋救国大业。全剧分《桔颂》、《贿靳》、《疏原》、《著骚》、《诬陷》、《阻会》、《救婵》、《天问》八场。编剧冯允庄,导演司徒阳,作曲连波、金

茄，舞美设计仲美。

1952年由芳华越剧团首演于丽都大戏院。尹桂芳饰屈原，戴忠桂饰婵娟，徐天红饰张仪，许金彩饰南后。尹桂芳为扮屈原，阅读了大量史料及有关论著，又观摩了赵丹主演的话剧《屈原》，她改变了越剧小生的传统装扮，戴上了胡须，并以气度凝重的表演，成功地塑造了屈原爱憎分明，刚毅不屈的爱国诗人形象。该剧1954年参加华东区戏曲观摩演出大会，获优秀演出奖及音乐演奏奖。婵娟一角改由戚雅仙扮演，尹桂芳和戚雅仙均获表演一等奖，徐天红获表演二等奖，许金彩获表演三等奖。

孟丽君　越剧传统剧目。取材于清陈端生弹词《再生缘》。剧情写元代才女孟丽君为救被权奸陷害的未婚夫皇甫少华一家，女扮男装殿试中魁，官丞相。元成帝识破丽君乔装，欲纳为妃，丽君不从。后丽君在太后的帮助下，为皇甫家平反冤狱，与少华成婚。

该剧产生于男班时期，是民国九年(1920)小歌班四闯上海打开局面的四出剧目之一。剧情富传奇色彩，主人公孟丽君聪明机智斗权奸的奇女子形象，很受观众欢迎。女子越剧常作连台本戏上演。剧中也夹有一夫多妻的情节。1957年7月25日，上海越剧院一团演出于大众剧场。剧本由张桂凤、陈少春、吕瑞英根据男班老艺人刘金玉、金喜棠的整理本整理，陈少春执笔，导演朱铿，副导演张桂凤，音乐整理薛岩，舞台设计顾大良，服装设计陈利华，灯光设计吴报章，技导薛传纲、李君庭。吕瑞英饰孟丽君，陈少春饰皇甫少华，陆锦花饰元成帝，张桂凤饰皇甫敬，吴小楼饰孟士元，金采凌饰苏映雪。同年，少壮越剧团演出了杨理整理的《孟丽君》，分上、下本，由张云霞饰孟丽君。她演唱的“逃婚”、“描容”唱段，被中国唱片社灌制成唱片发行。





1979年上海越剧院二团又根据丁西林同名话剧改编上演。剧本改编吴兆芬，导演吴伯英，编曲金良、子川，舞美设计杨楚之、王强华，服装设计张娟娟，化装造型孙志贤，灯光设计明道宣，技导夏阳、刘永珍。王文娟饰孟丽君，丁赛君、曹银娣分饰皇甫少华A、B角，金美芳饰皇帝，孟莉英饰荣兰。唐月英饰皇后，周宝奎饰太后。1982年夏，该戏由上海电视台

录制成电视戏曲连续剧播放，获全国第一届电视剧评比一等奖。主要唱段由中国唱片社等音像出版单位制成唱片和音带发行国内外。

孤岛血泪　沪剧剧目，又名《妓女泪》。据三十年代影片《胭脂泪》改编。剧情写“八·一三”事变，林同生携妻金媛及子慈祥逃难至上海，经过封锁线时，林被日军用石灰弄瞎了双眼。为生计所迫，金媛瞒着丈夫做了妓女，林发觉后悲愤身亡。慈祥入学，却被校方以娼妓之子有损校誉而开除，幸被陈老师领往北平求学。流氓章老虎强占金媛，时加欺凌。金媛忍无可忍，反抗时失手打死章老虎，被判刑入狱。十年后出狱，一路求乞到北平寻子。几经磨难，母子重逢。民国二十八年(1939)10月由英施剧团以申曲幕表戏首演于天宫剧场，剧名为《慈母泪》。宋掌轻改编。1951年，勤艺沪剧团据《慈母泪》改编为沪剧《妓女泪》，石见作词。杨飞飞饰金媛，赵春芳前饰林同生，后饰林慈祥。是杨飞飞的看家戏，其中《金媛自叹》与作曲者合作，配用八种曲调演唱，影响较大，被称为“杨八曲”。1981年，宝山沪剧团据《妓女泪》整理演出，改名《孤岛血泪》。整理者王复光、金人。

姑嫂练武　锡剧剧目。根据群众文艺《姑嫂比武》与《练武》改编，剧情写在开展群众性练兵热潮中，女民兵张秀英在苦练硬功夫上不如乃嫂李兰珍勤奋。故在打靶时出现失误，经教育后，虚心向嫂嫂学习，双双获得十发十中“满堂红”。1964年嘉定县锡剧团首演，幸之改编，袁加兰、冯加芬主演。该剧是配合1964年全军大比武而作，剧本曾先后在《解放日报》及《小舞台》期刊上发表，1965年由上海海燕电影制片厂摄成影片。“文化大革命”期间，被认为“宣传单纯军事观点”受到批判。1976年后，上海文艺出版社《文艺轻骑》期刊重新发表，并附文介绍其受害经过。

春香传　越剧剧目。根据朝鲜民主主义人民共和国国立古典艺术剧场同名演出本移植改编。剧情写朝鲜李朝中叶，南原府艺妓之女春香，与当地使道之子李梦龙邂逅生爱，私订婚约。未几，使道调任汉阳，命梦龙随行，但不准带春香，梦龙只得和春香暂别。三年后，新任使道卞学道，艳羡春香，欲强占。春香不从，被判死刑。时梦龙高中，出任巡按御史，闻讯后急赴南原查办了卞学道，与春香团聚。



1953年夏，中国人民志愿军停战谈判代表团政治部越剧团在战地服务中，得悉朝鲜广为流传的民间故事《春香传》后，准备移植。此举获朝鲜党政领导大力支持，派开城话剧团和国立古典艺术剧场，先后为越剧团专场演出唱剧《春香传》，并派编剧、音乐、舞蹈等艺术家指导。1954年1月，越剧团归国改建为华东越剧实验剧团二团后，正式开排。剧本由

朝鲜外务省安孝相翻译，华东戏曲研究院编审室改编，庄志执笔，洪漠、石景山导演，薛岩、竺纪扬作曲，苏石凤、幸熙舞美设计，吴报章灯光设计。王文娟饰春香，徐玉兰饰李梦龙，陈兰芳饰月梅，筱桂芳饰房子，孟莉英饰香丹，钱妙花饰卞学道，徐慧琴饰老狱卒。8月1日首演于大众剧场，首期演出八十九场均满座，观众达九万余人次。10月，该剧参加华东区戏曲观摩演出大会，获剧本一等奖，优秀演出奖，导演奖，音乐演出奖，舞台美术奖；徐玉兰、王文娟分获表演一等奖，徐慧琴获表演二等奖，钱妙花、筱桂芳获表演三等奖。1955年获文化部颁发的优秀剧本奖。该剧在“中国化、越剧化”上获得成功。演员体验了朝鲜人民的生活，学习了朝鲜古代的一些礼节和习尚。布景设计在学习和借鉴朝鲜艺术家原设计图的基础上，运用中国传统的绘画风格。服装式样略有改动，并保留了水袖。化妆头饰和道具样式都得到朝鲜艺术家的指点和帮助。戏的开场和结尾，吸收了朝鲜的民间音乐和舞蹈。剧本收入1955年出版的《华东地方戏曲丛刊》第四集，上海文化出版社和上海文艺出版社先后在1955年8月和1962年5月出版了单行本。剧中主要唱段已由中国唱片社等制成唱片和录音带发行。京剧、评剧等曾移植演出。

封神榜 京剧连台本戏。根据小说《封神演义》一至九十七回改编。由《苏护进妲己》、《姜皇后》、《朝歌恨》、《陈塘关》、《乾元山》、《姜子牙卖面》、《火烧琵琶精》、《文王访贤》、《鹿台恨》、《反五关》、《佳梦关》、《黄花山》、《黄河阵》、《绝龙岭》、《大回朝》、《三山关》、《西岐山》、《瘟瘴阵》、《骨龙关》、《金鸡岭》、《首阳山》、《碧游宫》、《攻潼关》、《战渑池》、《梅花岭》、《斩妲己》、《摘星楼》等传统单折串联敷衍而成。



清光绪元年(1875)，孙春恒、景四宝、董三雄、孟六、孟七等合作首演于天仙茶园，剧名为《兴周灭纣图》。光绪十五年响九霄、黄月山等又在丹桂茶园排演，定名为《封神榜》，共三十六本。民国十七年(1928)周信芳重新编剧，改为十六本，9月14日开始和刘汉臣、小杨月楼、王芸芳、董志扬等合作上演于天蟾舞台。该剧以机关布景取胜，注重武打。服装多有改革创新，如妲己曳长裙饰羽毛、袒胸露腿，纣王装隆鼻、戴虬髯，不中不西。唯其中《鹿台恨》、《反五关》、《绝龙岭》、《乾元山》等单折，经周信芳、唐韵笙、盖叫天等加工整理后成为常演的保留剧目，立意和艺术均有独到之处，颇受观众欢迎。该剧北京戏曲研究所有藏本。唱片有周信芳灌制的《姜子牙休妻》、《闻仲回朝》两段(蓓开唱片公司出品)；周信芳、高百岁灌制的《鹿台恨》各两段(上海音像公司丽歌出品)。

赵一曼 京剧剧目。剧情写抗日战争时期，赵一曼在掩护抗日联军突围时被俘，押

往哈尔滨市日本警察厅严刑审问，赵坚贞不屈，因受刑过重，被敌人送往医院养伤，并有特务暗中监视。赵激发女护士韩勇义及看守董宪勋的爱国心，二人设法偕赵逃出虎口，暂隐于董之叔父家，不幸被日寇包围，赵再度被捕，英勇就义。上海京剧院根据张麟、舒杨同名小说集体创作，丁国岑执笔，集体导演，舞美设计幸熙、周汎，音乐设计倪秋萍、张森林、马锦良。1958年上海京剧院东北巡回演出时，在大跃进形势下，突击一周排戏，于7月1日首演于齐齐哈尔，童芷苓饰赵一曼，张南云饰韩勇义，童祥苓饰董宪勋。因故事就发生在东北，且剧情悲壮，演出反响强烈，当年抗联老战士还特地到后台来看望演出人员。1958年12月在上海演于共舞台。童芷苓饰演的赵一曼，在表演上向话剧和电影借鉴，成功地塑造了一位忠贞无畏的共产主义战士形象。唱腔上也有突破：在狱中适逢"七·一"，赵一曼回顾党的成长和壮大，心潮激动。这里的一段唱，创造性地由〔西皮散板〕转入〔反二黄慢板〕，很好地抒发了赵的感情。1960年上海文艺出版社出有单行本。



另有沪剧《赵一曼》，系根据同名电影改编。剧情写抗日联军政委赵一曼自哈尔滨撤守后，组织并领导农村抗日自卫队，坚持游击战争。赵不幸被捕后，在监狱医院中耐心教育监视她的董看守和护士小韩，并在他们的帮助下组织越狱。后因被敌人发现，重入死牢，英勇起义。1952年努力沪剧团首演。白沉、顾月珍、韦弦改编，顾月珍主演。剧中"教育小韩"与"向党宣誓"两场，编导根据顾月珍深沉稳重的表演风格，组织了大段念白与独唱。该剧1954年曾参加华东区戏曲观摩演出大会，并获得演出奖与演员一等奖。剧本收入《华东戏曲观摩演出大会剧本选集》。

荒江女侠　京剧连台本戏。根据同名小说改编。剧情写清代冀东韩家庄主韩天雄与飞天蜈蚣邓百霸勾结，鱼肉乡民，强抢民女。义侠大刀方正打抱不平，击伤邓。邓潜至荒江，害死方正。方女玉琴从一鸣禅师习剑，三年后重返荒江，人称荒江女侠。途遇昆仑派剑侠岳剑秋，一同闯荡江湖，行侠仗义，寻机为父报仇。杀贪官，除恶霸，火烧三清殿，生擒妖道，揭露假玄女，最后在师父、师叔等侠士协助下，大破韩家庄，手刃邓百霸。方玉琴与岳剑秋完姻，隐入深山。小杨月楼曾演过此剧。民国三十二年(1943)3月8日，吕君樵、新艳芳等在先施乐园上演此剧。其后民国三十五年10月4日大舞台又上演此剧。历时年余，共八集。张白云、李振武改编，张白云、曹慕髡导演，主要演员有白玉艳(饰方玉琴)、陈筱穆(饰方正)、刘坤荣(饰邓百霸)、李君玉(饰曾毓林)以及小王虎辰、赵如泉、陈蓉芳等。此剧服饰比较别致，女侠披风包头，戴扇形水钻头箍，男角披肩，长统靴，佩击剑式宝剑。全剧以

武打为主，穿插男女爱情，由于该小说盛行一时，因此也吸引了大量观众。白玉艳由此剧而声名渐著。民国三十六年2月，此剧获"中正文化奖"，剧本乙等奖，白玉艳、陈筱穆、刘坤荣获演员乙等奖、李君玉获演员丙等奖。

荡湖船　化装苏滩系列节目。原是某剧中过场戏，后成花鼓小戏。剧情写纨袴子弟李君甫（二面）被父逐出家门，在上海大舞台戏馆当场面；再遭驱逐，去常熟投亲。途中，搭乘唱曲能手、船娘龙德官（旦）的小舟。在各作自我介绍和商议船资时，相互纠缠产生笑料。唱曲为主要部分。除李君甫出场有自述身世的固定唱词外，其他唱段均无定式，据演员擅长及观众兴趣而定。有唱江南小曲和时事新赋的，也有唱各种戏曲或流行歌曲的。李君甫穿海青或长衫，握折扇，操常熟白，以插科打诨、滑稽表演来逗笑观众。旦脚穿裤袄或旗袍，执船橹，橹头缀有绸缎彩球，电珠镶边。有时船娘多达三至四人，载歌载舞，颇为热闹。不少剧种（包括京剧、昆剧）都有此戏。唱曲皆以江南小调为主。

南楼传　昆剧传统剧目。又名《倭袍记》、《果报录》。明无名氏撰。穆藕初旧藏清末民初陈优优抄本，二十出，今存上海戏曲学校。叙襄阳典商刁南楼出游扬州，其妻刘氏与东邻监生王文私通，被妾李氏发现，刘氏置砒霜于馒头中，欲将李氏毒死，适南楼归误食身亡。李氏告于官，巡抚毛龙命襄阳四府理刑厅童文政拘审，刘、王二人俱供认不讳，遂判极刑。因此剧刻画人物内心活动细腻、真实，全剧出目不多，情节紧凑而波澜叠起，颇受沪人欢迎，为清末昆班小本戏保留剧目之一。大雅班、全福班均常演出。昆旦周凤林以五旦饰刘氏，惟妙惟肖地描摹出该人物的妖冶、淫荡性格，他伶无与抗敌。小金虎、姜善珍、王小三、小脚篮、胡斌山、小桂香、邱凤翔（一作祥）、林宝奎等与周凤林配演此戏，各呈异彩。民国年间所演折子有《听琴》、《园会》、《归家》、《服毒》、《梦诉》、《再诉》、《私吊》、《捉文》、《庙审》、《前探》、《许探》、《斩刁》、《法场》诸出。"传"字辈仙霓社时期，曾多次彩排演出，为陆寿卿、吴义生、施桂林所授，施传镇饰刁南楼，朱传茗饰刁刘氏，王传蕖饰李氏，王传淞饰王文，顾传玠饰毛龙，参加演出的其他演员有华传浩、张传芳、郑传鉴、方传芸、姚传芗、赵传珺、华传萍、邵传镛、周传铮等。陆寿卿偶演绍兴师爷。民国十七年（1928）公演于笑舞台，连告满座。《昆曲大会》选辑《听琴》、《园会》、《服毒》、《斩刁》四出。越剧、锡剧、扬剧均有改编演出。

哑女告状　淮剧传统剧目。剧情写金陵书生陈光祖家道中落，投奔扬州岳家而岳父已故，被其继室赶走。未婚妻掌上珠闻讯，命老仆掌忠找回光祖，暗藏光祖于亡父生前读书的听月楼上攻读。后光祖高中榜首，官封刑部尚书，派人迎娶上珠，继室所生之女掌赛珠因面貌似其姐，又纵

火欲将上珠烧死。上珠得继母与前夫所生子呆大之救助乃免难，两人并相偕赴京鸣冤。赛珠得知，将她们骗至府中，伪装悔过而杀人灭口，结果误杀呆大。上珠被乱针刺哑，在老仆掌忠的帮助下，公堂对质，冤情大白，赛珠被处极刑。此剧原为连台本戏，濒将失传。经在原剧基础上重新改编。编剧王健民、单弦，导演韩刚（后马科参加导演），作曲程少梁，舞美设计俞三民、黄锡钧（后王列参加舞美设计）。筱海红饰掌上珠，何长秀饰掌赛珠，纪关根饰陈光祖（后由梁伟平扮演），赵美英饰掌夫人（继母），陆少林饰掌忠，韦金根饰呆大。1980年首演于卢湾区文化馆。上海市青年演员大奖赛时，由青年演员施燕萍扮演掌上珠演出该剧中的一折《呆哥背妹》，获红花奖。其中呆大一角借鉴法国雨果《巴黎圣母院》中相貌奇丑的敲钟人加西莫多的文学原形，创造了半聋半哑貌丑心美的丑角形象；并安排"哑背疯"（即剧中《呆哥背妹》一折），受到观众喜爱。曾先后被黄梅戏、锡剧、越剧、粤剧、闽剧、京剧和秦腔等剧种近百个剧团移植上演。并由中国唱片厂录制唱片。

星星之火　沪剧剧目。取材于夏衍报告文学《包身工》。剧情写民国十四年(1925)，农妇杨桂英来沪，找在纱厂当包身工的女儿小珍子，隔墙见女儿因受尽虐待而瘦得不成人样，费尽周折，才得母女相会。后小珍子因而被日本大班活活踢死。桂英气极欲去拼命，经中共地下党员刘英劝阻、开导，参加工人罢工斗争。日本大班绑架桂英，要她到记者招待会上作假证，桂英却在会上当众揭露其阴谋。敌人恼羞成怒，妄图加害，工人群众救出桂英，继续斗争，从而爆发了轰轰烈烈的"五卅"运动。

该剧剧本首稿作者宗华，导演杨观复，作曲何树柏，舞美设计姜云峰。丁是娥饰杨桂英，沈仁伟饰双喜，曹锦华饰小珍子，解洪元饰东洋大班木村，贡中浩饰刘英，顾力群饰庄老四，顾智春饰高洪，筱惠琴饰女工阿二。1958年8月初首演，并在北京、天津、济南等地演出九场。1958年10月进行修改加工，刘宗贻参加剧本创作，导演朱端钧，作曲刘如曾，舞美设计孙浩然。演员也作调整，由筱爱琴饰演杨桂英，筱惠琴饰B角；邵滨孙饰刘英，李廷康饰张天元，俞麟童饰野蓬金全毛，杨云霞饰"拿摩温"，顾彩云饰东洋婆。小珍子一角，后在摄制影片时，改由许帼华饰演。1959年春节前夕公演于上海。

该剧场面大，气势磅礴，对人物心理刻画又很细致。剧中母女隔墙对唱，杨桂英在记者招待会上的大段控诉等几场戏，已成为精彩段子保留下来。筱爱琴的表演朴实厚重。作曲也有新意，正面人物的唱，参照其它剧种中高亢的曲调；反面人物的唱腔中，用〔夜夜游〕、〔汪汪调〕等传统曲牌，显得更加夸张富于变化。

该剧于1959年2月参加上海市戏曲会演，同年4月由上海天马电影制片厂摄成戏曲影片，1960年赴京参加全国现代题材戏曲观摩演出。剧本最初发表于中国戏曲研究院《戏曲丛刊》，1960年1月，由上海文艺出版社出版单行本，1978年重版。戏中主要唱段多次被中国唱片厂和上海音像公司制成唱片和录音磁带，向全国各地发行。

昭君出塞　苏剧剧目。自昆剧《青冢记》中《出塞》、《过关》两折移植。剧情写汉臣毛

延寿降匈奴，献汉宫美女王昭君图容。单于进兵中原。汉帝被迫送昭君和番，昭君在出塞途中抒发了悲怨之情。此戏一直被视为苏滩学艺的教材。唱念并重，尤重唱功，几乎包含所有主要曲调。有〔大平调〕、〔快板〕、〔慢板〕、〔四平调〕、〔平板〕、〔柴调〕、〔平调一环〕、〔清板〕、〔拜别调〕、〔孩儿调〕、〔点绛唇〕等。其中城门官所唱的“数数金铃”一曲，后发展成独脚戏唱段“金铃塔”。苏州弹词的《满洲开篇》，则吸收了戏中的某些唱腔和台词。民国二十四年(1935)，上海苏滩歌剧研究会著名演员联合排演此戏。由朱国梁饰城门官，庄海泉饰单于王，公演于中央大戏院，成为苏滩向苏剧过渡的标志。

思凡·下山　昆剧传统剧目。明代中叶即已盛演。明嘉靖、万历年间刊行的戏曲选集如《风月锦囊》、《词林一枝》、《玉谷新簧》、《乐府菁华》与《时调青昆》等均已收录，与当时郑之珍编集的传奇剧本《目连救母劝善戏文》曲文有所不同。到清代中叶，有题作《孽海记》者，亦收有此两出小戏，然明清传奇内均不见此目，疑出自明无名氏小说《僧尼孽海》。剧情写小和尚本无和小尼姑色空难耐佛门清寂，感叹青春易逝，毅然逃离庵寺追求幸福爱情的故事。此剧作为“时剧”小戏，不用南北曲套式，形式活泼，生活气息浓郁，清末以来在上海经常演出。一度并将《思凡》按照灯彩戏路子排演成《大思凡》，或名《思凡·罗汉阵》(上众多罗汉)。清光绪初年三雅园演出此戏，加有“当场变彩”技巧。小尼姑以五旦或六旦应工，小和尚则为丑行。早期擅演此戏者有邱阿增(旦)、姜善珍(丑)、小金虎(旦)、周凤林(旦)、赵金宝(丑)、倪锦仙(旦)、王小三(丑)；中期有尤彩云(旦)、丁兰荪(旦)、陆寿卿(丑)。民国八年(1919)十二月，北昆演员韩世昌曾南来上海演出《思凡》一折。“传”字辈连演《思凡·下山》时，色空往往由二人分演，常演者有张传芳(旦)、朱传茗(旦)、华传萍(旦)、姚传芗(旦)、王传淞(丑)、华传湄(丑)、华传浩(丑)等，演出风格各异。《下山》中的本无，中华人民共和国成立以后以丑扮改为俊扮。

拜月亭　昆剧剧目。据元关汉卿《闺怨佳人拜月亭》杂剧及元明同名戏文改编。剧情写秀才蒋世隆与妹瑞莲避战乱失散，适遇王尚书女瑞兰，暮宿招商客店，经店主为媒结为姻缘。不料王父路过，强携瑞兰而去，撇下正在染疾的世隆。后世隆中状元，蒋、王重续旧缘。

1958年，为纪念世界文化名人“关汉卿戏剧创作七百周年”，于6月29日由上海戏曲学校昆剧班学生首演于大庆剧场。周玑璋、汪一鹤改编，沈传芷、朱传茗导演，沈传芷唱腔设计，吴歌、苏荣宗、樊伯炎作曲配器。张洵澎饰王瑞兰，蔡正仁饰蒋世隆，金彩琴、余慧清饰蒋瑞莲，王芝泉饰王母，周启明饰王镇，刘异龙饰店主，冯顺芝饰店主婆。改编本减去原作的副线，突出了蒋世隆与王瑞兰的主线，对蒋世隆的描写也作了补充，使其诚实，善良的书生形象更加丰满。剧本吸收了传统折子戏中的精彩部分，又采用剪接、融炼的方法，既保留原著优美唱词，又使之通俗浅显。在音乐上亦有较大的突破，谱曲根据剧情和人物需要对传统曲牌进行改造，同时为身段动作做了配曲的尝试。张洵澎(五旦)运用身段、眼神，恰

当地表现瑞兰的既纯真又复杂的情意。蔡正仁前是巾生，后是小官生，并在巾生表演中掺进穷生的成份，于拘谨中见出真情，尤其〔太师引〕一曲，声情哀怨、至诚动人。张、蔡二人均系第一次饰演大戏主角。上海文艺出版社 1960 年 2 月出版单行本。

香妃恨　京剧剧目。剧情写回部布那敦（一作布拉敦）累抗清兵，清廷遣兆惠、富德领兵征讨，分头攻大和卓木布那敦和小和卓木霍集占，一战而胜。兆惠生擒布那敦之妻沙天香（一作伊帕尔罕），解往北京。乾隆帝虽百般取悦，仍不得亲近。太后闻香妃守志不屈，恐留后祸，遂赐香妃死。乾隆帝赶至，沙已气绝。帝哀之，命纪晓岚葬以贵妃礼。胡悌维编剧，周信芳导演，于民国二十七年(1938)8 月 19 日首演于卡尔登大戏院。周信芳前饰布那敦，后饰乾隆帝，高百岁前饰霍集占，后饰纪晓岚，王熙春饰香妃，刘文魁饰兆惠，于宗瑛饰富德，王兰芳饰太后，张慧聪饰皇后。该剧演于孤岛时期，剧本通过香妃坚贞不屈，启示爱国赤忱，备陈亡国之痛。据《剧学月刊》之《荒腔走板室戏考》载，刘豁公也编有同名之京剧，曾在天蟾舞台上演，赵君玉饰香妃，杨瑞亭饰布那敦，林树森饰霍集占，刘玉琴饰宫人兰儿，李桂芳饰乾隆帝。剧本载《戏典》。其后演出者，多另有改编。



信义村　京剧剧目。剧情写集贤庄青年庄主钟厚与猎夫郑义至交，意将妹玉琴许之。玉琴与表兄秦云琐相恋，为此，秦决定和郑比武。秦不敌，暗伤郑而逃。郑死，钟誓杀秦为之报仇。秦不意逃至郑父郑大光家，告以无意中杀人，求勿告发，郑父允。钟追至，告郑父其子之死，郑父方知秦即杀子凶手，为信守诺言，未告发，秦感其德，拜为义父，愿终身赡养。钟又追杀秦，郑父表示子已死，秦亦赎罪，可免杀。玉琴亦为之告免，否则愿同死。忽报海盗入侵，大家捐弃前嫌，团结一致奋战抵御。战斗中钟受伤，秦拼死相救，最后赶走海盗，玉琴与秦联姻。因彼此恪守信义，遂改集贤庄为信义村。李瑞来根据外国小说《信》改编，集体导演，李瑞来执导，舞美设计池宁，音乐指挥张鑫海。“艺友座谈会”的徐鸿培、朱春霖、林鹏程、钱麟童、李慧芳、吕君樵、新谷莺、筱文林等十八人参加演出。民国三十三年(1944)12 月 26 日首演于兰心大戏院。“为伶界联合会清寒子弟筹募贷学金义演”，后又在黄金大戏院、温州等处演出。此剧演出于抗



日战争后期，表现了大敌当前，必须团结抗战，一致对外的主题。这是受到中共地下党影响的“艺友座谈会”第一个创作剧目，演出受到文艺界一致好评，周信芳、刘斌昆曾送银盾致贺。

追鱼 越剧剧目。根据湘剧《鱼篮记》移植整理。剧情写书生张珍与丞相金宠之女牡丹指腹为婚，张家道中落，投奔金宠，牡丹嫌之，金命张在碧波潭畔草庐攻读，读书声感动了鲤鱼精，变作牡丹与之相会。相府莫辨真假牡丹，请来包公断案。鲤鱼精使龟精变作假包公上堂，又造成真假包公难分。金宠又请来张天师捉妖。鲤鱼精在危难间得观音相救，并与张珍结合。1956年11月21日，上海越剧院二团首演于大众剧场。黄沙导演，顾振遐、杜春阳音乐整理，黄子希、顾大良舞台设计，薛传纲舞蹈指导。王文娟饰鲤鱼精，筱桂芳饰张珍，郑忠梅饰金宠，陈兰芳饰金牡丹，钱妙花饰假包公，徐慧琴饰真包公。

该剧是一出神话色彩浓郁，唱做念打俱全的喜剧，颂扬了鲤鱼仙子对纯真爱情的追求，嘲讽了金牡丹嫌贫欺弱的丑恶灵魂。1959年8月，由天马电影制片厂摄成彩色戏曲艺术片，应云卫导演，张珍一角改由徐玉兰扮演。该剧为上海越剧院保留剧目，曾多次招待国宾演出，并于1960年赴香港演出。1959年12月，上海文艺出版社出版了该剧的单行本。1960年，香港万里书店将该剧收入《越剧菁华》第二集。剧中主要唱段已由中国唱片社等音像出版单位制成唱片和音带发行。

疯太子 苏剧剧目。故事源出莎士比亚悲剧《汉姆雷特》，并参照文明戏《窃国盗嫂》的幕表和说明书改编。沿用原著的人名和地点而对剧情作了较大变动。原著中，丹麦前国王以鬼魂形象出现，苏剧改为前国王被害遇救隐藏于民间，后向其子汉姆雷特诉述真象。御前大臣波洛涅斯在原著中是死于汉姆雷特剑下的饶舌者，苏剧中是位忠义之士。他的女儿奥菲莉亚也由得疯病溺死的弱女，改成能为除奸出力的女杰。最后一场，原著中，御前大臣之子雷欧提斯为报父仇和汉姆雷特比剑，受奸王克劳狄斯唆使暗害对手。又王后服毒自尽，以悲剧结尾。苏剧改为比剑双方事先商定不伤对手，把剑锋刺向奸王。仇既报，汉姆雷特阖家团聚，以喜剧收场。

该剧于1953年春节演出于杭州人民游艺场（一说四十年代初曾在上海大世界游乐场演出过），连满十五场，后在巡回演出时常作打泡戏。周传瑛、朱国梁改编，周传瑛饰汉姆雷特（B角朱世藕），张娴饰王后，龚祥甫饰克劳斗（即克劳狄斯），朱国梁饰丹麦前国王，蒋笑笑饰波洛涅斯，龚世葵饰雷欧提斯。服饰和人物造型均由顾亚儿参照英国电影《王子复仇记》，仿古代北欧人装束和形象设计。唱腔除周传瑛唱昆曲外，都唱苏剧曲调。以〔太平调〕和〔弦索调〕为主。末场，当汉姆雷特等痛斥奸王罪恶时，采用了徽剧中激越高亢的〔高拨子〕，有独唱、对唱、轮唱、重唱、合唱，气氛热烈，把全剧推向高潮。蒋笑笑以夸张诙谐的表演手法，刻画波洛涅斯喜剧性格，使全剧妙趣横生。

叛逆的女性 沪剧剧目。赵燕士编剧。写新寡之徐纫秋于沪上养病时，与丧偶未久

之周民伟于公园中相识，一见倾心。纫秋受夫家催逼，携婢阿菱至苏州为亡夫守寡，受尽婆母与小姑之歧视凌辱，后闻小叔归来，相见之下竟是民伟。纫秋病势加重，民伟寝食不安，表兄王恭达力促民伟与纫秋结合。某日，家人外出，民伟、纫秋幽会于后园。为婆母、小姑冲散。周父急为民伟择偶另娶，并软禁纫秋。民伟新婚之日，纫秋得恭达之助逃出，愤斥民伟。而民伟仍屈从于乃父安排，纫秋于喜乐声中服毒自尽。民国三十四年(1945)12月文滨剧团首演于上海中央大戏院。赵燕士导演。石筱英饰徐纫秋，邵滨孙饰周民伟，杨飞飞饰阿菱。剧中“抢绢头”、“花园会”、“打耳光”等片断，在观众中影响较大。民国三十五年，邵、石等组成中艺剧团后，此剧成为该团的保留剧目，久演不衰。1961年，上海市人民沪剧团演出时，由邵滨孙、石筱英、李廷康、万智卿、戴俊生(执笔)重新整理，李廷康任导演。

送肥记　京剧剧目。剧情写农民钱二嫂要把一桶粪肥送往自留地，而她的丈夫钱二哥却要送到公社大田，二人之间展开了公与私的矛盾。后来在邻居大娘“样样管”的帮助下，钱二嫂愉快地和丈夫一起送肥到大田。上海京剧院根据江苏省话剧团杨正吾编写的同名话剧改编，金素雯改编并导演，童芷苓饰钱二嫂，沈金波饰钱二哥，金素雯饰“样样管”(后改李多芬演)，1964年2月13日首演于天蟾舞台。童芷苓活用了京剧花旦的表演程式，塑造了一个私心较重的农村妇女的鲜明形象；沈金波演的钱二哥，老实憨厚，既反对妻了的自私，又有些怕老婆。1964年6月，此剧赴北京参加1964年全国京剧现代戏观摩演出，受到荀慧生等专家好评，由于京剧现代戏中花旦剧目少见，童芷苓的探索开创了成功的先例，因而影响较大，各地剧团纷纷学习演出。同年9月，上海青年京昆剧团在中国大戏院也学演此剧，主要演员为杨春霞、周攸、冯顺芝。1965年后，此剧停演。另外，上海市戏曲学校曾于1963年2月在校实习剧场演出《送肥》，剧情相同，剧本有异。

烂柯山　昆剧剧目，源自明末清初传奇，作者不详。仅存零出，有《前逼》、《后逼》、《痴梦》、《泼水》等数出。1981年上海昆剧团据此改编成演出本。剧情写西汉朱买臣守贫读书，其妻崔氏不耐贫寒之苦，逼朱买臣休妻，改嫁张木匠。当崔氏闻知朱买臣中选得官时，梦见朱买臣派人前来接取她一起上任，醒后不胜怅惘。不久朱买臣衣锦荣归，崔氏拦住马头恳求收留，朱买臣泼水在地，要崔收回方能重续前缘。崔氏无法收起残水，疯癫投河而死。1981年1月上海昆剧团首演于上海歌剧院小剧场。陆兼之整理改编，杨村彬任艺术指导，秦锐生导演。计镇华饰朱买臣，梁谷音饰崔氏。朱买臣是个内心充满矛盾，性格十分复杂的人物。从夫妻吵架时朱买臣的“忍耐”，崔氏逼他写休书前的“三笑”、“三哭”，直到《泼水》中面对崔氏苦苦哀求时的犹豫不决，计镇华运用眼神、身段、唱念，层次分明地表演出来。朱买臣这一角色以老生应工，但计镇华化用了穷生的一些身段技巧。梁谷音在塑造人物上则吸收了电影、舞蹈等表现手法。《烂柯山》曾获1981年上海首届戏剧节纪念奖。

洪承畴　京剧剧目。剧情写明末，清兵攻关，祖大寿修本求援，洪承畴奉旨前往御敌。当时明将均无斗志，夏承德夜间献城。洪为清兵所获，拒不投降，被下于狱中。多尔衮

设美人计，使大玉儿（吉尔特氏，顺治帝之母）往狱中诱之。洪遂降清。周信芳编剧。原为连台本戏《满清三百年》头本，民国二十年（1931）10月28日首演于天蟾舞台，民国二十五年7月19日首次抽出单折演于黄金大戏院。周信芳饰洪承畴，小杨月楼饰大玉儿，王芸芳饰洪妾蕙芳，张德禄饰皇太极，刘奎官饰祖大寿。此剧唱做繁重，狱中一场，表现洪承畴从不肯投降到经不住诱惑的心理变化，周信芳有细腻的表演。小杨月楼饰的大玉儿，也不是一味以美色相诱，而是委婉地倾诉衷肠以动其心曲，演得合情合理。当时演出，有鞭挞苟且偷生叛国投敌者之意义。

活菩萨　滑稽戏剧目。根据莫里哀喜剧《达尔杜弗》（一名《伪君子》）改编。剧情写游民鲁道夫寄食寺庙，遇潘老太因儿子潘志伟随商船出海不归而前来烧香。鲁道夫大吹法螺，被潘家视为“活菩萨”，迎到家中供养。鲁又图谋占有潘志伟继室和女儿丽蓉。后由侍女青梅定计，使鲁道夫自吐阴谋，潘老太母子乃悟。1950年春节合作滑稽剧团首演，张恂子编写幕表。杨华生饰鲁道夫，张樵侬反串潘老太，俞祥明饰潘志伟，嫩娘饰潘丽蓉，绿杨饰青梅，笑嘻嘻、小刘春山、程笑飞，沈一乐等均饰演重要角色。由于以幕表形式排演，主要演员几乎都各有一段拿手戏，演出时票房价值高。后运用各种别出心裁的宣传方法，如热天对观众赠送所有七位主要演员照相的折扇；演至两个月称“双满月”，一年称“周岁”，向观众送红蛋等，曾连满一年九个月，创滑稽戏演出场次最高记录。其间，曾由应云卫进行过艺术加工，在参加华东戏曲观摩演出大会时，署导演应云卫。随着政治形势的变化，演出不断变换情节或增加新的内容，以配合各项政治运动。如镇压反革命时，把鲁道夫的身分变换成美蒋特务；“五反”运动时增添了鲁道夫唆使潘志伟偷税漏税的情节等。当时曾获上海市文化局免税鼓励。1957年大公滑稽剧团复演。其他职业和业余滑稽剧团搬演者亦多。

洛阳桥　昆剧剧目。据清李玉同名传奇改编。演宋代状元蔡襄建洛阳桥于海滨，因风涛险恶，不能下桩，乃遣役吏夏得海往龙宫投文，为海神引见龙王，龙王批一“醋”字，示二十一日酉时动工，夏复命，桥乃落成。此剧为清末上海著名灯彩戏之一。清光绪二年（1876）夏历正月十六日，全福班邱炳泉（小脚篮）、周钊泉、姜善珍等首演于三雅园。角色安排一反昆剧传统做法，专重丑脚，不重生旦，舞台运用装饰龙宫布景、灯彩，剧中还穿插百戏、杂技，扮演三百六十行故事，如缝妇补衣等，皆为调笑科诨，逗人发噱，故观者蜂拥而至。光绪六年，天仙茶园京班在鼓师赵松绶主持下排演此剧，剧中别出心裁设计了点金石、采莲船、水晶宫等场景，十分新颖别致，深受观众欢迎，各戏园亦纷纷效法，一时灯彩戏大盛。有的改称《天下第一桥》。此后，每届元宵节戏园竞排《洛阳桥》，以贺节庆。天仙演员周来全、周五宝擅演此剧。民国十七年（1928），林记更新舞台开张，亦以《洛阳桥》打泡，经理周筱卿在《龙宫》一场的蟠龙柱中，设计安装了转动的五彩灯，在放置各种古董的架子上镶上玻璃镜子，给人以亲临水晶宫的感觉。因此他被称为“机关布景大王”。丑脚刘斌昆因扮演夏得海而闻名。

济　公　滑稽戏剧目。滑稽济公戏的统称。多脱胎于文明戏中以济公故事为题材的剧目，并杂取传说、曲艺中情节。通常与小说《济公传》故事不尽相同。编排采用幕表制，按某些小市民趣味设计情节，并按剧情冠以不同剧名，如《真假济公》、《济公闹新房》、《小济公出世》等。济公滑稽戏，其中一些有一定思想意义，但大多造型丑陋，表演怪诞，有迷信色彩。舞台上常用机关布景、魔术道具。1957 年，济公滑稽戏演出成风，更以"大放焰口"、"真和尚上台"等为号召。不久，与当时流行的"阿飞戏"一道受到舆论的批评。

济公活佛　京剧连台本戏。剧情写李修缘弃家学佛，得道后寄居杭州灵隐寺，法名道济，外号济颠。他施法术惩恶济善，普渡众生，留下许多故事，包括董士宏父女团圆；扛韦驮周宅捉妖；为郑雄母治眼疾；使马沛然夫妻重会；秦相府拆寺中大碑楼，强征木料，济公以术惩罚；尹春得卖身葬父，济公使人为之赎身，送入尼庵；高国太涉嫌入狱，济公破案；与恶道士张妙兴斗法；重罚谋夺家产的李文芳；截棺材搜人头为冯元庆洗冤；斗巨蟒；戏耍沈妙亮；八封炉炼济公；谭宗旺装死试孝心；济公与八魔斗法，僧帽擒妖，青娃戏珠，龙女牧羊；骗首级大破奇案；真假济公；大破三杰村；大破小西天等。济公的故事流传甚广，早在清光绪六年(1880)一月，天仙茶园便演出了《济颠佳话》(六本)。光绪十四年九月九香茶园又演出了《济公传》。民国六年(1917)8 月小孟七、王佩兰、王文祥等在亦舞台演出了《济颠拿魍》、《济公僧戏耍知县》等济公戏，这些影响都不大。民国七年 12 月 18 日，新舞台开始上演连台本戏《济公活佛》(剧情如上述)，由邱治云、汪优游根据小说《济公传》编导，主要演员有夏月珊(饰济公)、夏月润、周凤文、汪优游、欧阳予倩、张德禄、潘月樵、赵文连、邱治云、赵君玉、夏良民等。"头本开演之日，居然风头十足，轰动一时，以后一本胜似一本"。陆续演至第二十二本，"盈余达八十万金"，扭转了新舞台"难以支持之势"(见梅花馆主《新舞台排演济公活佛之前因后果》，载《戏剧月刊》第五期)。民国十三年 9 月 27 日新舞台复演此剧，每天一本，至 10 月 1 日演至第五本后停演，10 月 11 日夏月珊病逝，此剧遂不复演出。此剧虽为神怪戏，主旨意在劝善，所谓"把劝人为善的言语，放在许多笑话里面说"。此剧采用机关布景，讲究唱做，夏月珊奉佛甚笃，平时热心于慈善事业，所以他演的济公，与众不同，立意和格调较高"妙处全在得神"，"看他嬉皮笑脸地演戏，心中却抱着普渡众生的绝大希望，若以表演的美妙来论夏君的活佛，未免浅识了"(见民国十三年 8 月 22 日《申报》广告)。除夏月珊外，其他演员也有上乘的表演，如欧阳予倩的长歌擅舞，也为此戏生色不少。民国二十四年 2 月，天蟾舞台开始上演连台本戏《济公传》(演至十三本，民国二十五年 5 月)，主要演员有赵如泉(饰济公)、白玉昆、赵君玉、王芸芳、刘奎官、杨鼎侬、高雪樵、应宝莲、郑法祥、贾璧云、陈筱穆、孙鹏志、高静轩等。剧情虽也是济公故事，与《济公活佛》不尽相同，被称为"含有深意大趣剧"。采用机关布景、电光幻术，不拉幕连环变景。演员表演也多用魔术手法，例如济颠在灵隐出家时，"原来是一个白面书生，一霎那变成一个龌龊的穷和尚"等，并以"赤身裸体"、"阴风惨惨"等为号召，赵如泉的济公造形丑陋，表演以诙

谐、滑稽见长。此剧为赵如泉代表作之一。

恨海难填　沪剧传统剧目。据文明戏改编。剧情写张鸿年之子仲衡,为婚姻自由而离家,与刘碧华结合。困于经济,虽为大学生亦只得在纱厂做工谋生。碧华因拒经理之辱而失业,复怀孕染疾。仲衡为求医药费而被厂方诬为盗贼入狱。仲衡胞妹梅馨,与陈少英相恋,却为父逼嫁军阀王某。梅馨与少英私会时为王某所察,少英被王当即击毙,梅馨自绝获救。女教授赵碧痕为梅馨抱不平,欲以美人计诱杀王某,岂料未竟而死于刑下。王某囚禁梅馨,鸿年悉情疯卒于途,其妻陷于绝境。少英胞兄少明冒险救出梅馨,并击毙王某,使梅馨母女重逢。碧华因仲衡入狱,贫病交加,携子投奔舅父,中途遇侠盗救助,甥舅相见,仲衡也得乃舅之力而冤白出狱得新职后重逢母妹。正当全家即将团圆之际,碧华已含恨长逝。

此剧由邵滨孙编剧,田驰导演。民国二十九年(1940)9月文滨剧团首演于上海大中华剧场。原分上、下集,后并为一集。筱文滨饰张仲衡、筱月珍饰刘碧华,邵滨孙饰陈少英,王雅琴饰张梅馨,杨月英饰张母,王筱新饰军阀王某,演出轰动一时。民国三十年3月由金门影片公司拍摄成申曲片,电影导演为陈翼青。首映于新光大戏院。

艳云亭　昆剧传统剧目。原系朱佐朝所作传奇。演北宋与西夏交战时,洪绘与萧惜芬因受奸臣王钦若陷害,备受流离,终获团圆的故事。清末以来在上海常演的仅有《杀庙》、《放洪》(上卷第十四、十五出),《痴诉》、《点香》(下卷第四、五出)。前者叙王钦若差虞候毕泓到算命瞎子诸葛暗栖身的破庙里追杀洪绘,由于梦神孔明显灵,毕泓放走洪绘,又持令箭放走为王钦若所羁的萧惜芬,然后自刎而亡。后者叙萧惜芬为避祸而乔妆痴呆,乞讨街头,路遇诸葛暗,尾随至庙细诉始末。诸葛为之点香起卦,嘱其莫露真情,暂留庙中以待时机。瞎子诸葛暗(丑)的表演极具特色,人物要古道热肠,风格要诙谐冷隽。光绪年间以赵金宝、陆寿卿最擅胜场;宁波昆班"老庆丰"著名丑脚林四龄同时见长。后渐绝迹于舞台。《痴诉》、《点香》只有沈月泉私授其子沈传芷,得其大略。民国二十五年(1936)后,沈传芷与华传浩合作恢复加工,使之唱做俱胜,重现于舞台,今仍有演者。

捉牙虫　沪剧传统对子戏。又名《关亡》。作者无考。剧情写小偷朱阿狗路遇"关亡",捉牙虫的巫婆,邀回家中求卜凶吉。巫婆不知底细,在看风水、算命、请亡人灵魂时,屡出纰漏,朱即故意纠缠戏弄。巫婆乘为朱张口捉牙虫的机会,撬落朱的牙齿后溜走。是一出以彩旦和小丑配对的喜剧。生动、诙谐地揭穿了巫婆装神弄鬼以诓骗钱财的伎俩。此剧以说白和表演为主。全剧除行路和捉牙虫时唱两支小调外均为说白。巫婆的说白大部分押韵,并以松江农村的土语乡音和巫婆行术时的腔调来唱念,为沪剧传统戏中仅有者。在二十世纪二十年代,王筱新、筱月珍、施春轩、施文韵等均擅演此戏。1954年此剧曾整理上演,演员为汪秀英、孔嘉宾、杨美梅、丁国斌,分两组轮流演出。剧中小偷朱阿狗改为打渔人,划船上场,配合音乐,很有江南水乡风味。"关亡"时,保留了传统的特色表演,但剔除了

某些不健康的内容。

顾鼎臣 沪剧传统剧目。又名《双玉玦》，采自文明戏中的幕表戏，后又吸收了弹词中的情节和台词。剧情写明代退隐相国顾鼎臣因思念夭折之女，游春解闷，途中遇雨，至贫妇陆素贞家躲避，受到热情接待。顾见陆氏温文娴雅，且酷似亡女，乃收为寄女。嗣后兵部尚书之子毛君瑞调戏陆氏，被陆之丈夫林子文痛打。毛怀恨在心，杀死老帐房移尸林家，致使林受冤入狱。素贞为替丈夫伸冤，求助寄父。顾因虑及身分，便赋诗送达知县。暗示将林开释，不料知县受贿仍判林死罪。顾遂上书京城，并在临刑之时亲临法场营救。最后帝命宣布子文无罪。

该戏始演于二十世纪二十年代。1957年石见将幕表整理成剧本。导演金林，作曲杨步清。长江沪剧团演出。施春轩演顾鼎臣，汪秀英演陆素贞。此戏情节曲折，唱词饶有情趣，乡土气息浓重，其中《阁老游春》、《花厅评理》等几折都很精彩，为施春轩的拿手戏。他塑造了一个秉性厚道、富有人情味的老相国形象，深受观众喜爱，成为保留剧目。该剧曾到江苏、江西、湖北等省市巡回演出，深受欢迎。

党人碑 京剧剧目。一名《王安石》。剧情写宋徽宗时，蔡京专权，立党人碑，诬元祐、司马光、苏轼等为奸党，颂王安石新政。书生谢琼仙酒醉路过见之，大为不平，将碑击碎，蔡京严捕之。谢友傅人龙闻讯，设计相救，谢乔装逃出皇城，得免于难。汪笑侬据清人丘园所作《党人碑》传奇改编。原本前有谢琼仙岳父尚书刘逵弹劾蔡京，被下狱，其女逃亡等情节；后有蔡京闻谢遁逃，欲斩刘逵，太后赦之，帝微行，遇四秀才于断碑下共骂蔡京，乃悟，命刘逵征田虎，谢、傅皆投其麾下，擒虎奏功，合家团圆的结局。清光绪二十五年(1899)6月2日宁波昆弋班曾在天成茶园演出全本《党人碑》(昆剧)。汪笑侬于庚子(光绪二十六年)后，愤康梁党狱，遂改动情节编演此剧。光绪二十七年4月首演于天仙茶园，(一说他是根据杭州人连梦惺的改编本加工上演)汪饰谢琼仙。酒醉碎碑时，慷慨激昂，痛斥当朝，具有浓厚的政治色彩，社会反响极大，汪亦由此声名大噪，该剧遂成为汪笑侬代表作之一。某次汪于春仙茶园演此剧，适逢当局封禁《苏报》馆及汪所组织之《大舞台报》，侦骑四出，罗织党人。汪触景生情，悲不自胜，抚今追昔，慷慨悲歌。演至剧中念诗时，声调悲壮苍凉，凄然泪下，现身说法，一若身历其境，几不知为演戏，观众无不动容。后有评论说："当此天荆地棘，钳制清议之时，独能借往事以刺当世，演悲剧以泄公愤，道人之所不能道，优孟直胜于衣冠也。"(见清宣统三年9月25日《申报》吴下健儿文)剧本收入《汪笑侬戏曲集》。

哭祖庙 京剧剧目。剧情写三国时魏将邓艾兵临成都，蜀后主刘禅惊惧，众官献计出降。禅子北地王刘谌上殿谏阻，刘禅不听，决意降魏。刘谌愤而归家与妻崔氏共议殉国，崔氏先碰死，刘谌杀二子，提人头入祖庙哭祭，后自刎而死。汪笑侬编剧。民国五年(1916)12月24日在上海丹桂第一台演出，汪笑侬饰刘谌。据当时《申报》广告载："此剧为汪君生平得意之作，剧中唱句有二百余句，历时一点三刻之久，非常吃力，故轻易不肯演

唱。”以后汪将此剧重新改编，分为前后本，前本包括钟会侵权、囚诸葛绪，邓艾渡阴平；后本包括邓艾入蜀，哭祖庙，钟邓争功自相残杀，姜维殉国（一计害三贤）。于民国六年2月25日、26日演于丹桂第一台，参加演出者除汪笑侬外，还有麒麟童（周信芳），三麻子（王鸿寿）等。汪派传人多演《哭祖庙》一折，《哭庙》一场是全剧精华，大段反二簧，前后七段，长达八十余句，一气呵成。唱词对比鲜明，寓意深刻，具有很强的文学性。有的唱句突破十言格律，长达四十余字，唱来酣畅淋漓，体现作者不因律害义的主张。此剧唱工繁重，演者渐少，今尚有江西省京剧团何玉蓉擅演。此剧具有强烈爱国主义思想，据周信芳《敬爱的汪笑侬先生》一文载：汪在大连演此剧时，以“国破家亡，死了干净”八个字感动了无数爱国同胞，一时成为大连市民的口头禅。民国二十七年周信芳改编此剧，更名《全部亡蜀恨》，于3月20日首演于卡尔登戏院，周信芳前饰邓艾，后饰姜维，高百岁饰刘谌，刘文魁饰钟会，于素莲饰李夫人，于宗瑛饰诸葛尚，张慧聪饰崔夫人。某次在上海演出时，竟遭反动势力投掷烟幕弹进行破坏。剧本收入《汪笑侬戏曲集》，另有《戏考》、《修订平剧选》等刊本。筱月红有唱片行世。

铁公鸡 京剧连台本戏。取材于太平天国革命时期，清军江南提督向荣和起义军叛将张嘉祥（降清后改名国梁）等围困天京，镇压农民起义的史实。清光绪六年（1880）上海丹桂茶园曾编演单本戏《大清得胜图》，是现知最早反映此题材的京剧剧目。光绪十九年，天仙茶园鼓师赵嵩寿与演员三麻子（王鸿寿）等根据《平定粤匪纪略》一书的记载，并参照该园所演余治《庶几堂今乐》中《难福图》等戏的情节安排，重新编为连台本戏，取名《铁公鸡》，首演广告标明“新衶庶几堂善戏”。内容从向荣设计，张嘉祥降清、巧刺天国勇将铁公鸡起，至和春挂帅，张嘉祥战死丹阳、清军江南大营溃散为止，共十二本。头本于光绪十九年12月3日首演，小连生（潘月樵）饰张嘉祥，三麻子饰向荣，赵小廉饰陈国瑞（从第四本起饰张玉良），孟七、周来全，诸寿卿、董三雄、高彩云等参加演出。此后随编随演，至光绪二十年12月10日第十二本上演止。光绪二十一年天仙茶园又以湘军将领鲍超镇压太平军、捻军事迹，编演了连台本戏《鲍公十三功》，也称《后本铁公鸡》。

《铁公鸡》为清末上海灯彩戏之一。剧中角色均着清装，化妆不勾脸，戴改良髯口，武打使用真刀真枪，并有“钻火圈”、“洋枪洋操”等特技表演，开京剧舞台上“真械打武”之风。此剧上演后很快流行各地，坊间刊有石印《绘图铁公鸡》京戏本。受其影响，上海各戏院又相继编演了《左公平西》、《僧王平匪》，《湘军平逆传》、《刘大将军破生番》等一批以镇压农民起义为题材的时事戏，一时形成风气。

《铁公鸡》中的张嘉祥唱做繁重，原由做工老生应行。民国四年（1915）何月山至上海单演三本《铁公鸡》，首创武生扮演张嘉祥，武打更加火爆、惊险。之后三本《铁公鸡》风行各地，成为海派武生必演的剧目。四本也偶有演出，其它各本则渐被淘汰，使原来的连台本戏变为以武功竞技为主的折子戏。三本《铁公鸡》又名《火烧向荣》，四本《铁公鸡》又名《双夺

太平城》。《铁公鸡》剧本较早的有光绪二十一年上海开文书局石印本(与《孝子报》、《难中福》、《靖逆记》合刊)。民国六年出版的王大错所编《戏考》第二十集,收有此剧头、二、三本。中华人民共和国成立后,1950年文化部宣布停演。

铁汉娇娃 沪剧传统剧目。据英国莎士比亚悲剧《罗密欧与朱丽叶》改编,并衍化为中国故事。剧情写清末,朱、罗两家世代为仇,互不通婚。朱家女丽云去佛寺进香时邂逅罗家子罗杰,二人一见倾心,但碍于家族世仇,良缘难缔。后得奶娘之助,月夜私会。朱之表兄濮天龙,性恶貌陋,屡求爱于丽云而不得,探悉其隐私后在朱父前挑唆,并借朱后母之力,迫朱与己成婚。丽云得法平长老所赠立死而可复生之药,于濮迎娶之日"服毒自殉"。罗杰得讯,刺杀天龙,又至朱丽云灵柩前自戕殉情。朱药散醒来,见之悲痛欲绝,决心追随罗杰于泉下。民国三十三年(1944)4月由赵燕士编导,文滨剧团首演于上海恩派亚大戏院。邵滨孙饰罗杰,石筱英饰朱丽云。后又成为中艺沪剧团保留剧目。二十世纪六十年代,艺华沪剧团上演此剧时,由应云卫导演。王盘声饰罗杰,王雅琴饰朱丽云。

笑着向昨天告别 滑稽戏剧目。参考相声《昨天》编写。剧情写世代祖传中医华祖康为人正直,但生性懦弱,在解放前夕,因不堪流氓、特务、兵痞、警察的重重迫害,精神失常。十一年后,疾病治愈。一旦清醒时,竟以为发病只是"昨天"之事。他以"昨天"的眼光看待今天的一切,事事不可理解。剧作以奇特的对比手法,歌颂了新社会,批判了旧制度。1961年上海人民艺术剧院滑稽剧团首演。上海人民艺术剧院滑稽剧团集体创作,周正行、周柏春、吴双艺执笔。于龙、钟高年导演。黄飞舞美设计。鲍伟新作曲。姚慕双饰华祖康,周柏春饰搬运工老丁,袁一灵饰吹鼓手阿王,筱咪咪饰流氓丘老七,吴双艺饰警察独眼龙。

借红灯 越剧传统剧目,又名《龙凤锁》。剧情写林太师之子逢春元宵出游,见豆腐店金凤姑娘貌美,乃夜访,乘金父不在,赠金凤以龙凤锁定情。时金父归,逢春仓卒间躲入笼箱闷死。金凤舅乐得输来借贷,知事原委,移箱抛尸于荒郊。逢春被神仙救去,而金凤因案发被官府问成死罪。后几经曲折,逢春生还与金凤团圆。

该剧故事在浙江民间流传甚广,是各越剧戏班的常演剧目,其中《借红灯》一场中的"骂你油头小光棍"的唱段,妇孺皆知,颇为流行。中华人民共和国成立后华东越剧实验剧团改编此剧,作为改革旧剧的实验。改编本剔除封建迷信的成分,突出反封建的意义,将林逢春改成寻花问柳的官家恶少,把金凤塑造成被侮辱被损害的封建制度的殉葬品。1950年7月14日首演于南京大戏院(今上海音乐厅),并为上海市首次文代会招待演出,也是该团建团后公演的第一个大戏。剧本由徐进、成容等改编,钟泯、韩义导演,陈捷、许如辉编曲,幸熙舞美设计。袁雪芬饰金凤,吴小楼饰金三,魏凤娟饰林逢春,陈金莲饰何廷忠,冯小侬饰乐得输,品云甫饰林太师,金艳芳饰林夫人,张茵饰禁婆。1951年3月,该剧演于杭州,每演必满座。剧本由华东人民出版社编入《华东人民戏曲丛书》出版发行。

借黄糠 沪剧同场戏,又名《黄糠记》、《男落庵》、《欺父出家》。剧本写农村老汉李俊

明，在大女儿出嫁时大办妆奁，因而家境日困，后又遇天灾人祸，不得已到女婿家乞借，不料受到大女儿的百般凌辱，给以“小钱一百糠五升，临走吃只猫食盆”。李一气之下，竟骗小女儿到永安桥下，将其淹死，自己也出家做了和尚。李的舅兄唐老廷闻讯后去与大女儿评理，并责令她到庙宇求乃父下山还俗，但因李余怒未消，把大女儿踢出山门。该剧系受到观众欢迎的“骨子老戏”。演出唱做繁重，庄谐互济，其中“借黄糠”、“放水墩”、“求下山”诸折，演员需有一定的功力方能胜任。是艺人刘子云、王筱新、杨月英与筱月珍等的代表作。中华人民共和国成立后，解洪元、石筱英等作为保留剧目。原剧团演出时杂有太白金星搭救小囡，劈灵牌活捉大囡等宣扬迷信的情节，1959 年人民沪剧团陈剑云在整理时剔除了上述糟粕。整理本由上海文艺出版社出版。

徐策跑城　京剧传统剧目。剧情写徐策养子薛蛟持徐策书到韩山。搬来薛刚人马，徐十分欢悦，飞跑入朝，代其雪冤，迫胁朝廷斩杀张泰为薛家报仇。该剧原系徽剧剧目，早在清同光时期徽班艺人四麻子、景元福等即常与京班同台演出此剧，后经三麻子(王鸿寿)加工使之进一步京剧化，但仍保留徽剧特色。全剧唱〔高拨子〕，高亢激越，苍劲古朴。《跑城》一场载歌载舞，把徐策急于伸张正义的心情表演得淋漓尽致。周信芳追随三麻子多年，受其教益，他



把《法场换子》、《举鼎观画》及此剧编入连台本戏《大闹花灯》的头本中，于民国七年(1918) 4 月 7 日在丹桂第一台首演。民国十五年 10 月 16 日在丹桂第一台首次单演此剧。以后不断加工，借鉴了西方的探戈舞和芭蕾舞，丰富了舞步和舞台调度路线，遂成为麒派代表剧目之一。1955 年出版的《周信芳演出剧本选集》收有此剧，另有《京剧丛刊》、《京调大观》、《戏考》、《戏典》、《戏学汇考》刊本。王鸿寿、周信芳、林树森、小兰英、孟小冬均有唱片行世。1961 年上海天马电影制片厂摄制的《周信芳的舞台艺术》中收有此剧。此外，潘月樵亦工此剧，唱词有所不同。

狸猫换太子　京剧连台本戏，一名《包公出世狸猫换太子》。剧情写包公出世，次兄包海夫妇欲害，长兄包山救回抚养。宋真宗李妃临产，刘妃妒，与内监郭槐合谋，以剥皮狸猫换李妃所生太子，李妃因之被贬冷宫。刘命承御寇珠弃婴于九曲桥下，寇不忍，交内监陈琳送至八贤王处抚养。刘疑，拷打寇珠，寇不屈而死。刘又火焚冷宫，李妃遇救，流落赵州桥，由义子地保范仲华奉养。包拯应试，途识侠客展昭。真宗死，八贤王扶太子即位，是为仁宗。陈州干旱，包公奉旨前往勘察，遇李，始知冤情，回京夜审郭槐，案情大白，郭槐伏诛，刘被贬冷宫。仁宗迎李后还朝，刘妃自尽。中间还穿插包拯联姻、乌盆计、打銮驾、铡国舅等情节。早在清光绪十六年(1890)8 月 31 日天成茶园就演出了前后本《狸猫换真主》。光

绪三十二年6月15日天仙茶园又由大奎官、万盏灯、马飞珠、赵小廉等演出了一至十本《狸猫换真主》。民国十年(1921)常春恒、于振廷、刘筱衡参考以前的演出本改编成连台本戏《狸猫换太子》,6月30日在天蟾舞台首演。刘筱衡饰寇珠,常春恒饰陈琳,芙蓉草饰刘妃,刘玉琴饰李妃,顾炳文饰包拯。共计十二本,演至民国十三年。此剧一出即轰动上海,天蟾舞台因之扭亏为盈。随后民国十一年9月大舞台演出小达子所编演的共三十六本,演至民国十六年。由小达子(饰包拯)、毛韵珂、贾璧云、黄玉麟、赵韵声、赵如泉、李瑞亭、小杨月楼(饰兰娘)等主演。以后天韵楼戏班又续演至四十本,演至民国十七年。民国十一年6月3日丹桂第一台也推出了不同于天蟾、大舞台的《狸猫换太子》,周信芳饰包公、狄广,白玉昆饰陈琳、狄青,王灵珠饰寇珠、狄母,冯子和饰李后,王培秋饰刘妃,罗小宝饰仁宗、隐修和尚,刘四立饰展昭、孽龙,刘奎童饰八贤王,演至七本,至民国十二年。民国十三年丹桂第一台又演出《后部狸猫换太子》。在此期间,大舞台还曾插入另一套《狸猫换太子》,林树森饰包公,张文艳饰柳金蝉,曹宝义饰呼丕显,李桂芳饰颜查散。大世界乾坤剧场的露兰春等也搬演此剧。使民国十一年底形成一天四台《狸猫换太子》的盛况,成为连台本戏的代表作。众多《狸猫换太子》中以天蟾舞台、大舞台、丹桂第一台三家所演的时间长,影响最大。这三家的戏前四本大致相同,后面则根据不同的线索编排。天蟾四本后按写呼家将的《金鞭记》编演,大舞台按小说《七侠五义》中"五鼠闹东京"的故事编排,丹桂第一台演的是《百花楼》的故事。此剧情节复杂曲折,集忠奸斗争、公案戏、武侠戏、神怪戏于一体。每本一般有二、三条情节线交织进行,巧设悬念,首尾呼应,更辅以机关布景和光电幻术,抓住了观众欲知后事如何的好奇心理。人物善恶忠奸分明,也符合当时观众的审美要求,剧中包拯、寇珠、陈琳、展昭、范仲华等忠臣义士形象鲜明。表演上注重唱念做打,武打用真刀真枪,唱腔有七音联弹,魔术家李松泉还设计了许多新的表演形式。头本中的拷打寇承御和二本的陈琳查火场等场次,唱做繁重,极受观众欢迎。其中尤以小达子塑造的火爆炽烈的南派包公形象影响最大,嗣后南派之演包公者,无不奉为典范,如李如春所演连台本戏《包公》即脱胎于此。该剧有《戏考》刊本(常春恒本)。李桂春(小达子)(二、三、四、六、八、九、十本)、张文艳(一、八本)、露兰春(八本),小杨月楼(一、三、二十九、三十、三十二本)、刘筱衡(头本)、杨菊笙(三、二十九、三十本)、葛华卿(二十九、三十本)有唱片行世。



离婚怨　沪剧传统剧目。为沪剧的第一个时装戏。取材于辛亥革命后不久上海县城内发生的真实故事。剧情写陈桂生之妻何氏与流氓陆之琴私通,乘桂生经商失败,逼其

离婚。后桂生谋职于米店，店主爱其勤恳，招为女婿。何氏遭流氓玩弄，财尽被弃，流浪街头。偶遇桂生，乞助得银，悔恨之余投河自尽。死后成鬼，活捉陆之琴。此剧取幕表制，由范志良讲述剧情，刘子云编成场次，演员丁少兰等各按剧情自编唱词对白，以滩簧大同场戏形式演出。民国十年(1921) 首演于花花世界游乐场。丁少兰、孙是娥等主演。1949 年之前，不少沪剧团均以幕表方式演出此剧。

唐太宗　昆剧剧目。参考《新唐书》、《旧唐书》、《资治通鉴》等史籍所记唐初有关事件编写。剧情写唐朝贞观年间，李世民虑及秦、隋两朝二世而亡的教训，欲废太子承乾而立次子李泰。老臣魏征警觉到李泰树立朋党的阴谋，冒死谏阻，反遭贬斥。事后李泰收买东宫心腹，挑唆承乾谋反的真相败露，李世民幡然醒悟。时魏征方去世，李世民痛悔不已，遂集嵩祭天，深刻认识到“克己为政，善始慎终”的道理。该剧由上海昆剧团 1981 年首演于第一届上海戏剧节。陆兼之、方家骥编剧，郑传鉴、方传芸艺术顾问，胡思庆导演，傅雪漪、辛清华作曲，崔可迪舞美设计。计镇华饰李世民，方洋饰魏征，华文漪饰徐惠。取材独到，立意新颖，提供了深刻的历史经验，获首届上海戏剧节剧本奖，舞美设计奖，并在中华人民共和国文化部、中国戏剧家协会联合举办的 1980—1981 年全国优秀话剧、戏曲、歌剧剧本创作评奖中获奖。剧本发表于《剧本》月刊 1982 年 4 月号。

海　港　京剧剧目。剧情写码头青年工人余宝昌(后改韩小强)受资产阶级思想影响，不安心工作，造成散包错包事故。装卸大队支部书记金树英(后改方海珍)教育青年工人，并带领大家连夜翻仓，查清散包，追回错包。1964 年江青指令上海京剧院移植李晓民等编写的淮剧《海港的早晨》，郭炎生、何慢、杨村彬、李晓民编剧(署名郭曼彬)，杨村彬导演，舞美设计幸熙等。1965 年 2 月 1 日在人民大舞台首演，主要演员有童芷苓(饰金树英)、小王桂卿、王宝山、赵文奎、李多芬、艾世菊等。其中《风雨追舟》一场利用追光造成电



影跳镜头运用上的某种效果(后被删去)。江青看后,认为此剧是突出“中间人物”,要求修改加工突出英雄人物和海港工人的国际主义精神。并把杨村彬、童芷苓等调出剧组。闻捷、郑拾风等参加改编,于会泳参加音乐设计,马科导演。经反复修改,1966 年 10 月 1 日在沪东工人文化宫上演,改名为《海港》,由李丽芳(饰方海珍)等主演。时剧团已改称上海革命京剧文工团。1967 年 5 月 31 日《人民日报》发表社论《革命文艺的优秀样板》,将此剧封为“八个样板戏”之一,同时剧组到北京参加样板戏会演,毛泽东主席、周恩来总理等观看了演出。1967 年 6 月《光明日报》发表此剧剧本。以后又根据江青的要求,进行“精益求精”的修改(王炼等参加),强调了阶级斗争,将钱守维散布资产阶级思想改为故意在粮食里掺入玻璃纤维,进行破坏活动。伴奏上采取中西大乐队。1971 年 9 月剧组赴北京演出,《红旗》杂志 1972 年第二期发表了此剧 1972 年 1 月演出本,中央人民广播电台随即播送了全剧录音。1972 年和 1973 年先后两次由北京电影制片厂和上海电影制片厂联合拍成彩色戏曲片。主要演员有李丽芳(饰方海珍),赵文奎(饰高志扬,李长春配唱),朱文虎(饰马洪亮),郭仲钦(饰赵震三),周卓然(饰韩小强),艾世菊(饰钱守维)。人民出版社出版了剧本,以及主旋律曲谱、总谱和综合排演本。

海港的早晨　淮剧剧目。剧情写青年装卸工余宝昌不安心码头工作,造成事故,险些影响出口任务的完成。在党支部书记金树英、组长刘大江和退休工人王德贵等人教育、帮助下,终于认识到码头工作的意义。此剧创作于 1962 年,1963 年由上海淮剧团首演于黄浦剧场。李晓民编剧,张石流导演,宗海南、潘风岭音乐设计,宦子庆化装设计。筱文艳饰金树英,何叫天饰王德贵,杨占魁饰刘大江,吴开富饰余宝



昌。该剧题材角度独特,较真切的地反映了当时上海港码头工人的生活面貌。表演接近现代生活,颇具感染力。其中王德贵“大吊车真厉害”等唱段在观众中较有影响。剧中金树英等人物,形象鲜明,是淮剧现代戏较为成功的剧目。

海瑞上疏　京剧剧目。初名《天下第一事》,又名《海瑞上本》。剧情写明嘉靖帝宠信方士,劳民伤财,民怨沸腾。户部主事海瑞往见阁老徐阶,请代为请命。徐阶老于世故,不敢仗义执言。海瑞决意冒死上殿谏奏,连夜在家修本。海妻劝阻,不听,乃乘海不备焚烧本稿。海到其友何以尚家再写。次日早朝,海瑞抬棺上疏直谏。嘉靖帝怒,欲问斩,因百官告免,乃将海下狱。其后嘉靖帝暴卒,隆庆帝即位,海瑞始得救。事见《明史·海瑞传》。上海京剧院集体创作,许思言执笔,周信芳、马科导演。1959 年 9 月 30 日作为向国庆十周年献礼剧目,首演于天蟾舞台。主要演员有周信芳(饰海瑞)、金素雯(饰海妻)、沈金波等。此剧



唱做繁重,《街头踯躅》一场是独角戏,演海瑞自徐府出来后激烈的思想斗争,难度较大。周信芳运用语气和眼神、台步的变换,把人物心情变化的过程生动地表达出来。修本和上疏,有大段唱腔和念白。上疏时的抬棺上台,剧终时海瑞出狱,台上出现一把硕大的"万民伞",表现了演剧者独特的设想,颇有新意。1961年12月和1962年1月,在北京、上海举行的周信芳演剧生活六十年纪念演出中,均演出此剧。某次在北京演出时,周信芳因年事已高,在台上忘词,他却不慌不忙,临时现编,众皆以为比原词更好。1965年11月,姚文元在《文汇报》上发表了《评新编历史剧〈海瑞罢官〉》,揭开了"文化大革命"的序幕,作为呼应,1966年《解放日报》发表丁学雷的文章《〈海瑞上疏〉必须批判》,提出此剧是"反党反社会主义的大毒草"。1979年10月,上海市文化局举行京剧《海瑞上疏》平反演出大会,在天蟾舞台复演,由周少麟(周信芳之子)主演。1960年4月上海文艺出版社出版单行本。周信芳、金素雯有唱片行世。

浪荡子 越剧时装戏。剧情写青年教员金育青与李萍情投意合,结为夫妇。育青受纨绔子王波儿引诱蜕变。及金尽,被荡妇杨柳丝抛弃。此时,李萍为维持公公和女儿小青生活当了女佣。某夜家中失火,房屋焚为瓦砾,适育青归来,见小青独自哭泣,只好带着她在芦席棚内安家,靠乞讨度日。小青病,育青无钱买药,便去抢劫,不料被抢者正是为公公治病而当掉衣服的李萍。育青羞愧无颜,徘徊在黄浦江边,回忆往事,悔恨交加,欲投江自杀,巧遇好友朱复华,引他走上正路。该剧共分七幕。民国三十六年(1947)6月芳华越剧团首演于九星大戏院。徐进编剧,严进导演,仲美舞美设计。尹桂芳饰金育青,竺水招饰李萍,金彩琴饰杨柳丝,焦月娥饰王波儿,赵雅麟饰朱复华,戚雅仙饰花含英。演出说明称"是剧能告诉我们的:是每个人在花花世界里被卷入堕落旋涡的过程",该剧连演一个月,每日两场,场场客满。剧中"叹钟点"一段唱,长达一百一十六句,但结构严谨,层次清晰,行腔间速度变化频繁,紧松有致,对比鲜明。演唱时,以不托伴奏的"清板"为主,气口运用灵活多变,感情表演细腻,犹如同观众娓娓而谈。该唱段是"尹派"唱腔代表作之一,1954年由百代唱片公司灌制成唱片。

情 探 越剧剧目。源于明传奇《焚香记》。剧情写名妓敫桂英周济秀才王魁,并以身相许,在海神庙盟誓成婚,互不负心。两年后,王魁入京中试,休弃桂英,另与官家女成婚。桂英愤而诉于海神庙,自缢身死。海神命判官引桂英鬼魂进京活捉王魁。1957年10

月28日由上海越剧院一团首演于大众剧场。田汉、安娥编剧，陈鹏导演，阳友鹤、周慕莲、薛传纲艺术顾问，杜春阳音乐整理，顾大良舞台设计，陈利华造型设计，吴报章灯光设计。傅全香饰敫桂英、陆锦花饰王魁。该剧学习、借鉴了川剧的表演技艺。在《行路》一场戏，傅全香运用四尺长水袖跑圆场，做身段，舞姿优美，表现出敫桂英美丽动人的鬼魂形象；她创作的一段〔弦下腔〕哀怨凄楚，是傅派唱腔的代表作。1958年4月，该剧由江南电影制片厂拍成电影。1960年上海越剧院携该剧的《阳告》和《行路》两折赴香港演出。该两折的剧本收入香港万里书店出版之《越剧菁华》第一集。全剧主要唱段已由中国唱片社等制成唱片和音带发行。

黄浦江激流　扬剧剧目。根据上海国棉六厂退休工人陈稼农回忆的该厂革命斗争史实为基础编写而成。上海华联扬剧团集体讨论，曹静卿，陆金宝、孔春楼编剧。1958年华联扬剧团首演时，导演陆永庭，作曲蒋顺林、舞美张金生。1959年由华联、友谊二扬剧团联合演出，导演伍黎、灯光设计金长烈、舞美朱璋。剧情写民国十四年(1925)，上海某纱厂女工冯四嫂被日本工头冈田毒打致死。在地下党员卢志英和老孙等的带领下，全厂工人举行罢工抗议。日本老板丰田，以另招新工相对抗。卢志英在厂门前，手提四嫂留下的血衣，诉说她的悲惨身世，以致新工们也加入了罢工的行列。丰田又生一计，想通过谈判来查出地下党员。终因工人们团结一致而未得逞。丰田便遣工贼火烧车间，嫁祸老孙等人，将其逮捕，严刑逼供。卢志英带领工人到警察厅示威。在全市工人、学生及各界人士的声援下，丰田只得答应工会提出的全部条件。后工人领袖顾正红被害，纱厂职工在卢志英等领导下投入了大罢工。该剧在排演过程中，得到全市各扬剧团的支持，在长宁区工人俱乐部举行首场演出，上场演员多达二百人。全剧气势磅礴，情节动人；顾玉君所演卢志英一角，真切朴实，感人至深。1959年，被评为上海市现代戏曲会演优秀剧目，又被选为国庆十周年献礼剧目。1960年初，由文化部安排，该剧赴湖北、江西、安徽、江苏等地巡回演出。剧本先发表于《戏剧报》，1959年9月，由上海文艺出版社出版单行本。

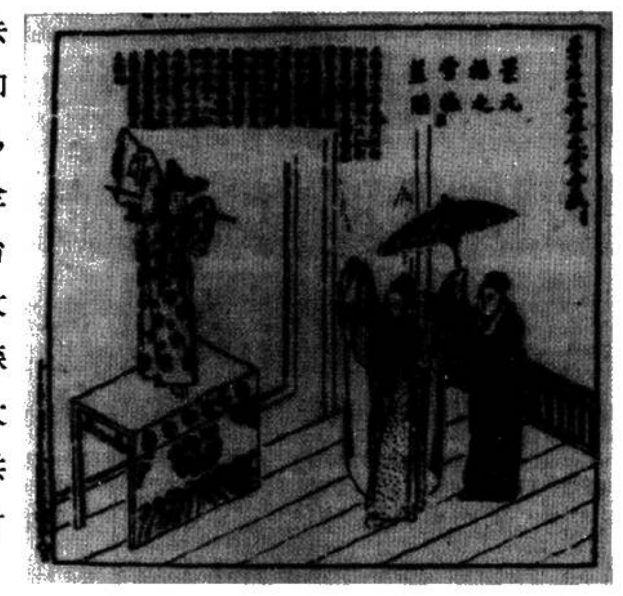


黄慧如与陆根荣　京剧剧目，简称《黄慧如》。民国十七年(1928)12月7日首演于上海舞台。民国十六年，家居上海的浙江湖州少女黄慧如辍学待嫁，苏州富商贝家欲行聘，黄母和黄本人均表满意，但其祖母和兄认为不妥，竟以流言败坏黄的名誉，促使贝家退婚。黄受此打击，欲寻短见。黄兄命男仆陆根荣去劝解，黄感其诚，心许之。次年黄兄辞退陆。黄因已怀孕，遂与陆出走苏州。黄母、兄告官，二人被捕，陆以诱拐盗窃罪判刑四年。民国

十七年3月7日黄产一子。十余日后，其母强行携黄返沪，黄因产后虚弱，死于舟中后法院又改判陆徒刑三年。当时此案在社会上引起轰动，以演时事新戏见长的文明戏班，如笑舞台有声社、新新花园钟社、小世界爱华新剧社等纷纷据此案情排演新戏。民国十七年12月7日起，顾无为包租上海舞台，并与原在上海舞台演出的赵如泉、赵君玉等全班合作，上演京剧《黄慧如与陆根荣》，由夏赤凤编剧，顾无为排演（导演）。主要演员有赵如泉（饰陆根荣）、赵君玉（饰黄慧如）、黄玉麟（饰杨小姐）、贾璧云（饰黄母黄朱氏）、蒋丽霞（饰周少奶奶）等，并特邀歌舞演员卢翠兰和小明星顾宝莲参加演出。剧中穿插有大量上海市俗生活场景，如交易所的买卖竞争，南京路先施公司街头电车、汽车、黄包车、大东旅社客房沐浴间，巡捕抄靶子、盗匪剥猪猡，舞场舞女，以及苏州驴子赛跑等场景，以此招徕观众。剧中布景按现场仿制，力求逼真，女看守所黄慧如《梦中结婚》一场，用幻术和灯光来表演，胜过机关布景。唱腔也多新制，如送寒衣的新腔〔寒衣曲〕，探监的〔五音联弹〕，还采用了不少吴语俚曲。演出时，随票附送黄慧如本人及与陆根荣合影小照。社会热门新闻加上名角联袂演出，以及写实的海派风格遂使此剧为继《阎瑞生》后又一最有影响的时装戏。黄慧如死后，民国十八年4月10日丹桂第一台由刘筱衡、陈筱穆、蓉丽娟等上演了《可怜的黄慧如》。陆根荣出狱后，京剧场中上演此剧时，由扮演陆根荣的演员（赵如泉、林树森）请真陆根荣上台和观众见面，以此为噱头吸引观众。胜利公司灌制了赵君玉演唱此剧《分别》、《唱春》两场的唱片，其中“唱春”一段为吴语新调，反映出赵君玉大胆试验的海派风格。

萧何月下追韩信　京剧剧目。周信芳据《西汉演义》第三十五、三十八回改编，为周信芳代表作之一。剧情写楚汉相争时，韩信在项羽帐下郁郁不得志。经张良推荐，经汉中投于刘邦所设招贤馆。萧何识其才，荐于刘邦，刘却因韩出身微贱，不肯重用，韩愤而出走。萧何闻讯连夜追赶，劝其回转。韩感其诚，乃出示张良荐书，刘邦遂拜韩信为大将。民国十一年(1922)5月4日首演于上海丹桂第一台。刘奎童饰萧何，周信芳为其配演韩信，合演者还有刘四立、张韵亭、冯志奎、李少棠、周五宝。民国十二年，周去北方演出，在烟台，为穷苦演员买义地，与当地演员合作义演，将此剧加工，首次自演萧何（见《周信芳文集》）。民国十四年1月，周重返上海丹桂第一台，于旧历新年演此戏，首次在上海自演萧何。同年周排演连台本戏《汉刘邦统一灭秦楚》（简称《汉刘邦》）第十本时，将此剧编入其内（根据前后情节，增设殷桃娘），于当年2月27日首演。由张铭武饰韩信，周仍饰萧何。以后周经常单演此剧，不断加工修改，屡演不衰。剧中萧何看到韩信出走时所留题壁诗时，表演细腻，背上有戏；在月夜追赶一场，载歌载舞；在追到韩信时所唱“三生有幸……”一段〔二簧碰板〕，声情并茂，成为脍炙人口的麒派唱段。许多南派演员如林树森、高百岁、陈鹤峰等均常演此剧。1955年周将此剧又作了修订后，收入《周信芳演出剧本选集》中。另有《戏典》、《京剧大观》、《京剧丛刊》等刊本。此剧有高亭、蓓开公司所灌麒麟童（周信芳）的唱片行世，中华人民共和国成立后又有中国唱片社所灌周信芳的唱片以及全剧录音等。

雪拥蓝关　京剧传统剧目。剧情写韩愈因直谏佛骨事，谪贬潮阳，路经蓝关，遇大风雪。其侄韩湘子业已成仙，欲度其归道，用法术离去其仆从，韩愈坐马死，湘子乃现身加以度化，韩愈因得超凡羽化。此为徽班老戏，清同治年间由景元福、王鸿寿带来上海。全剧以唱为主，时人评景、王所演此戏曰："台步之工，声调之稳，无不丝丝入扣，落落大方"(《图画日报》第二百五十二号)后林树森于民国十八年(1929)8月17日演于荣记大舞台。据《戏剧旬刊》一卷二十三期载，李洪春等亦工此戏。胜利公司灌有林树森的唱片行世，有《戏考》、《戏学顾问》等刊本。



银宫惨史　沪剧传统剧目，又名《窃国盗嫂》、《太子哭坟》。故事原出莎士比亚《汉姆雷特》，由袁一鹤根据文明戏《窃国盗嫂》幕表编排。剧情与原著基本一致但已中国化，时代背景改在清朝乾嘉年间，原著中主角丹麦王子汉姆雷特，易名裘世英，为蒙古某旗王子；奸王克劳狄斯易名裘洪；御前大臣波洛涅斯易名吕树田(刑部大臣)。民国二十八年(1939)12月，新光沪剧团首演。解洪元饰裘世英，他自编的"太子哭坟"唱段，吸收了京剧〔五音联弹〕曲调，受到观众赞誉。

盘夫索夫　越剧传统剧目，连台本戏《十美图》中一段。剧情写明代奸相严嵩陷害三边总制曾宪全家，曾宪子曾荣逃亡在外，被严的党羽赵文华收为义子，并与严嵩孙女兰贞成亲。兰贞察觉丈夫有异，经盘问得知底蕴，寄予同情。后兰贞母做寿，曾荣过府祝贺，乘机闯入机密重地，觅取严嵩罪证。不料归路被阻，误入严党赵文华之女婉贞房中，不能脱身。兰贞恐曾荣遭不测，回娘家索夫，婉贞见状，引曾荣出见，风波始平。

1953年11月，华东越剧实验剧团赴京期间，赶排《盘夫》一折，金采风饰严兰贞。1954年10月，华东越剧实验剧团一团续排《索夫》，合称《盘夫索夫》，参加华东区戏曲观摩演出大会。剧本根据姚水娟演出本和刘金玉口述本以及桂剧《闹严府》，由该团和华东戏曲研究院编审室整理，陈羽、徐进、苏雪安执笔。黄沙导演，苏石风舞美设计，薛传纲舞蹈指导。金彩风饰严兰贞、陆锦花饰曾荣，任棣华饰严世蕃、朱东韵饰赵婉贞、冯小侬饰赵文华。获演出奖。金采风获表演一等奖，陆锦花获表演二等奖。

该剧保持传统表演方式。唱腔全部用〔四工调〕，旦脚化装沿用包头贴片，舞台美术在"守旧"的传统手法基础上稍加装饰，人物登场仍用引子、定场诗和自报家门的形式。其中《盘夫》一折，演出较多。剧本收入1955年出版之《华东地方戏曲丛刊》。上海文化出版社同年出版单行本，并收入该社1962年编辑出版的《越剧丛刊》第二集。1960年12月，《盘

夫》一折在香港演出时，又收入香港万里书店出版之《越剧菁华》第三集。剧中主要唱段由中国唱片社等制成唱片和音带发行。

盘妻索妻　越剧剧目。受《盘夫索夫》启发编成。剧情写相府公子梁玉书与名门小姐谢云霞邂逅相遇，由谢之义兄刘仁元撮合成婚。但梁谢二家有世仇，婚后云霞冷若冰霜，并意图复仇，经梁玉书中秋夜"盘妻"，才得和好。玉书赴京赶考后，继母发现云霞身分，诱禁云霞，丫鬟助她逃往刘仁元家。梁玉书得中状元，回家未见爱妻，乃先向继母"索妻"，又向刘仁元"索妻"，终于得刘相助，双双远走高飞。民国二十八年(1939)，由汤笔花编制详细幕表，张志范编词成剧并任导演。同年9月20日由越吟剧团首演于上海天香戏院，竺素娥饰梁玉书，姚水娟饰谢云霞。二十世纪四十年代，尹桂芳也常演此剧。

1961年夏，福建省芳华越剧团根据尹桂芳自藏手抄本(上、下集)改编，曾至南京、上海等地巡回演出。剧中《洞房》、《盘妻》两场充分发挥了"尹派"叫板、起调、运腔、落调与清板的特色，为后学者所效仿。

彩楼记　越剧剧目。根据西南川剧院川剧《彩楼记》及华东戏曲观摩演出大会福建代表团的梨园戏《入窑》改编，剧情写宋朝宰相刘懋之女月娥，在彩楼抛球招婿，选中寒儒吕蒙正，同回寒窑。某日，蒙正回家，发现窑前雪地上有男女足迹，疑妻不贞，便对妻冷嘲热讽，后知足迹为刘夫人差院公和丫鬟来送银米所致，言归于好。后蒙正赴考中魁，刘懋派人接他们回府，遭二人拒绝。



1955年3月，华东越剧实验剧团一团首演于大众剧场。华东戏曲研究院改编，陈羽执笔，钟泯、朱铿导演，项管森、高鸣音乐设计，苏石风、陈利华美术设计，薛传纲舞蹈设计。金采风饰刘月娥，陆锦花饰吕蒙正，任棣华饰刘懋，魏小云饰刘夫人，冯小侬饰唐七，竺菊香饰唐八。该剧暴露当时社会的炎凉世态，颂扬男女主人公"贫贱不能移"的传统美德。其中《评雪辨踪》一场语言隽永，人物心理活动刻画细致，常作为折子戏演出。金彩风扮演的刘月娥，柔中带刚，具有女中丈夫的气质；陆锦花扮演的吕蒙正，不仅表现出人物的才气和傲气，还流露了人物的迂愚和酸腐。1980年，该院一团以男女合演形式重新演出，男演员刘觉饰吕蒙正，徐瑞发饰刘懋，翟也涵饰唐七，凌仲祺饰唐八，刘月娥仍由金彩风饰。1982年由上海电视台录像播放。1960年上海越剧院携《评雪辨踪》一折赴香港演出，香港万里书店将该折编入《越剧菁华》第二集出版。全剧由浙江东海文艺出版社于1957年5月出版单行本。剧中主要唱段已由中国唱片社等制成唱片和录音带发行。

阎婆惜　评剧剧目。取材于古典小说《水浒》。剧情写阎惜姣卖身葬父，宋江纳之为

妾，建乌龙院使居。宋江的同衙文书张文远与阎惜姣私通，宋江遂与阎惜姣疏远。晁盖聚义梁山，感念宋江，命刘唐携金及书信至郓城致谢。宋江留书取金于回家途中遇阎婆，强扯至乌龙院，欲使和好。阎惜姣冷如冰霜，宋江一夜未眠，晨起即去，误遗招文袋，为阎惜姣所拾，得晁盖书。宋江发觉，即回求讨。阎得金又逼以三事，宋不得已允从。阎仍欲鸣官，宋怒将其杀死。阎惜姣鬼魂夜至张文远处，拟续前情，勾其魂而去。

该剧民国二十五年(1936)6月10日首演于恩派亚戏院。洪深编剧，白玉霜主演。各场依次为《卖身》、《藏姣》、《借茶》、《拾巾》、《下书》、《闹院》、《杀惜》、《情死》。

评剧《阎婆惜》与其他剧种不同之处在于：张文远在阎惜姣被杀之后，内心痛苦，终在神经错乱恍惚迷离中随阎惜姣鬼魂而去。剧本还把宋江写成一个“混”衙门的土豪，阎惜姣对他厌恶，遂和张文远有私。对阎惜姣的身世和命运寄予了同情。

阎瑞生　京剧时装戏，一名《枪毙阎瑞生》，取材于上海实事。剧情写杭州人王长发嗜烟潦倒，卖女莲英为妓。后莲英中“花选”，名噪一时。洋行职员阎瑞生游荡好赌，负债累累，与无赖吴春芳等合谋，诓莲英乘汽车兜风，至北新泾，勒死莲英，劫其首饰，弃尸逃走，至徐州被截获，解沪枪决。戏的后半部敷演莲英鬼魂索命、托兆诉冤等情节，流于荒诞迷信。

该剧民国九年(1920)11月27日首演于上海大舞台。主要演员有毛韵珂、赵如泉、贾璧云、张金安、李瑞亭等，继而民国十年元旦上演于共舞台，由张文艳、林树森、吕月樵及后来加入的露兰春等主演，最后排演而演期最长的是新舞台，民国十年3月1日开演，由赵君玉、周凤文、夏月珊、夏月润等主演。此外，大世界乾坤剧场也曾较早搬演，主要演员有李春来，粉菊花、小三麻子、绿牡丹等。

该剧取材于实事新闻，各剧场特绘制仿真布景，搬动马车上台，当场表演泅水，穿插结婚闹剧，吸引了大量市民观众。然当时舆论却贬过于褒，如民国十年7月26日申报《自由谈》上严芙荪评该剧“靠旦脚声色号召，穿插胖新娘等闹剧，都是以写妓女家猥亵的琐屑，强盗杀人的写真，惟有诲淫诲盗四个大字”。尽管如此，由于强烈的戏剧效果，整齐的演员阵容，还是哄动了上海，创造了可观的票房价值。外地剧社相继搬演，成为当时最有影响的一出时装京剧。后来同类剧目《黄慧如》、《王老五殉情记》等相继登场，成为时尚。

该剧先后有露兰春、严琦兰灌制的“梦警”唱段(百代、胜利公司出品)和林树森灌制的“枪毙”唱段(百代公司出品)，行销甚畅。

梁山伯与祝英台　越剧传统剧目。取材于民间传说。剧情写梁山伯与祝英台的爱情故事。在男班落地唱书阶段，已有《十八相送》、《楼台会》等单折演出。王永春饰梁山伯，白玉梅饰祝英台，童正初饰祝公远。女子越剧产生后，又经常以幕表形式作连台本戏演出。但老本《梁祝》良莠并存。在暴露封建礼教摧残青年男女爱情幸福的同时，也宣场了宿命论和轮回转世等封建迷信的思想意识。

民国二十八年，袁雪芬与马樟花在大来剧场合作演出《梁祝哀史》时，初步剔除了老本中庸俗、色情的表演。民国三十四年1月，雪声剧团在九星戏院上演《梁祝哀史》，集中《十八相送》、《回十八》、《访祝·楼台会》、《临终》、《吊孝》等五场。剧中台词由袁雪芬、范瑞娟口述，吕仲记录。范瑞娟饰梁山伯，袁雪芬饰祝英台。越剧〔弦下调〕唱腔就是范瑞娟演《临终》一场时，在琴师周宝财的配合下创造的。同年夏，袁、范在明星大戏院再度演出时，又增加了《三载同窗》等场次，分上、下两本。1949年，东山越艺社演出了南薇改编和导演的《梁祝哀史》，由范瑞娟饰梁山伯，傅全香饰祝英台，张桂凤饰祝员外。年底赴京，并在怀仁堂招待演出毛泽东、周恩来等观看。1951年，华东越剧实验团排演《梁山伯与祝英台》，剧本由华东戏曲研究院编审室改编。徐进等执笔，黄沙导演，刘如曾、陈捷、顾振遐等先后参加音乐整理，苏石风、幸熙布景设计，吴报章灯光设计。范瑞娟饰梁山伯，傅全香饰祝英台，张桂凤饰祝员外，吕瑞英饰银心，魏小云饰四九，金艳芳饰师母。改编本突出了封建礼教对青年男女在爱情上的摧残，语言上保持民间文学的特色，具有较强的艺术感染力，被誉为中国的《罗密欧与朱丽叶》。该剧参加1952年第一届全国戏曲观摩演出大会，获剧本奖、音乐作曲奖、舞美设计奖、演出一等奖、范瑞娟、傅全香获演员一等奖，张桂凤获表演二等奖，吕瑞英获表演三等奖。1953年，该剧由上海电影制片厂拍成彩色戏曲艺术片。这是中华人民共和国成立后第一部国产彩色影片。由徐进、桑孤编剧，桑孤、黄沙导演，刘如曾编曲，黄绍芬摄影。祝英台改由袁雪芬饰演。影片除在国内放映外，还发行到加拿大、香港等十四个国家和地区。1954年7月，该片参加在捷克斯洛伐克卡罗维发利举行的第八届国际电影节，获音乐片奖，后又获第九届爱丁堡国际电影节映出奖。1955年和1956年，上海越剧院携该剧赴民主德国、苏联和朝鲜访问演出。



该剧为上海越剧院优秀保留剧目，被称为越剧四大代表作之一，剧本先后被收入《戏曲选》、《中国地方戏曲集成·上海卷》、《华东地方戏曲集成》第一套、《越剧丛刊》第一集。作家出版社于1954年8月，中国戏剧出版社于1959年8月，上海文艺出版社于1978年12月分别出版了该剧的单行本。剧中主要唱段多次被中国唱片社等音像出版单位制成唱片和录音带，发行国内外。

祥林嫂　越剧剧目。根据鲁讯小说《祝福》改编。民国三十五年(1946)5月6日雪声剧团在明星大戏院首演。南薇编导，韩义布景设计。袁雪芬饰祥林嫂，范瑞娟饰牛少爷，陆锦花饰贺老六，张桂凤饰卫癞子，应菊芬饰少奶奶。因越剧第一次排演鲁迅作品，并在鲁迅逝世十周年时演出，故受到中共地下党和进步文艺工作者的重视和支持。许广平、田汉、洪



深、胡风等出席观看。演出每天日夜两场，连满三个星期。《文汇报》、《新闻报》、《时事新报》、《世界晨报》等报刊纷纷发表评论和消息。《时事新报》刊文肯定演出成功，称该剧为改良越剧的里程碑。民国三十七年，由启明电影公司拍成电影。1949年第一次全国文代会上，该影片获奖旗一面。1956年在鲁迅逝世二十周年之际，上海越剧院重新改编演出。由吴琛、庄志、袁雪芬、张桂凤集体改编，吴琛导演，项管森、晓舟编曲，苏石风、顾大良美术设计。陈绍周造型设计，吴报章灯光设计。袁雪芬饰祥林嫂，范瑞娟饰贺老六，张桂凤饰卫老二，吴小楼饰鲁四老爷，金艳芳饰鲁四太太。改编本剔除原本中牛少爷与祥林嫂感情纠葛的情节，使之更符合鲁迅原著精神。1962年再次加工，结构上改分幕制为分场制，刘如曾编曲，进一步运用戏曲唱、念、做的表演手段，把原著中“她当时并不回答什么话”等几句话，编成《厨房》一场戏，把祥林嫂被神权折磨的内心痛苦，生动形象地表现出来。演员的表演，也在生活化的基础上吸收融合传统的身段动作，使形式和内容更为协调。



该剧为上海越剧院优秀保留剧目，被称为越剧四大代表作之一。1977年又以男女合演形式进行排演。袁雪芬、金采风轮流饰演祥林嫂，史济华饰贺老六，秦光跃饰卫老二，徐瑞发饰鲁四老爷，金艳芳饰鲁四太太。曾有七十多个兄弟剧种的剧团或越剧团来沪学习、移植该剧。1978年，由上海电影制片厂摄制成彩色宽银幕戏曲艺术片。上海文艺出版社于1960年出版单行本，1978年再版。剧中主要唱段已被中国唱片社等音像出版单位制成唱片和录音带发行国内外。

琼　花　昆剧剧目。根据电影《红色娘子军》改编。剧情写第二次国内革命战争时期，海南岛恶霸地主南霸天的丫头琼花，在红军游击队党代表洪常青的指引下参加了革命队伍。由于复仇心切，琼花在侦察中违反了纪律，经教育，觉悟有了提高。后来，红军智取椰林寨，消灭了南霸天，而洪常青在战斗中英勇牺牲。琼花挑起重担，成长为“红色娘子军连”连长。

此剧最初由陆兼之、顾文芍改编，李进导演，辛清华作曲。1964年由上海市戏曲学校



师生首演于上海戏剧学院实验剧场。卫如瑾、史洁华饰琼花，寿文强饰洪常青。剧本注重传统曲牌，演出形式比较程式化。1965 年由周玑璋、陆兼之、冯少白重新改写剧本。上海青年昆京剧团排演，李世仪导演，辛清华作曲，胡冠时布景设计。华文漪饰琼花，计镇华饰洪常青。在音乐上突破了传统曲牌格律的束缚，本着从生活出发，从人物出发的原则，设计了新颖的唱腔，给人一种新鲜的感觉。此剧是以古典剧种表现革命现代生活的一个新尝试，因而引起各方关注，在天蟾舞台演出，创造了连满一百零八场的记录。接着又到广州等地巡回演出。剧本曾以周兼白署名，由上海文艺出版社、中国戏剧出版社两次出版。其演出剧照还印制了连环画、年画、火柴贴花等。

葛嫩娘　越剧剧目。取材于明末清初的史料，并参照同名话剧编写。剧情写明末孙克咸与名妓葛嫩娘相爱，扬州失守，二人相偕投军，率兵抗清。清兵攻入浙江，克咸寡不敌众，与嫩娘至福建请援。福建掌军政实权者郑芝龙拒不发兵，其子郑成功劝谏无效，偕克咸、嫩娘奔赴前线。清军调集重兵围攻，克咸、嫩娘被俘，大义凛然，从容就义。民国三十五年(1946)3 月芳华越剧团首演于九星大戏院。徐进编剧，舟启导演，仲美舞美设计。尹桂芳饰孙克咸，竺水招饰葛嫩娘，吴小楼饰郑芝龙（兼饰清帅博洛)，赵雅麟饰郑成功，戚雅仙饰美娘。



该剧演出说明称："这部戏的演出，在目前是很有意义的。在这里有着明朗的主题——把责任，把斗争的责任，放到年青的一代身上去。……孙克咸和葛嫩娘是中国最富有韧性战斗精神的民族英雄，所以说，他们就是我们的榜样！"尹桂芳塑造孙克咸的形象时，唱腔中充实进激情、挺拔的成份，柔中寓刚，委婉而有力度。表演上也适当吸收了武生的身段，英武沉稳，儒雅中透出大将风度，与她常演的倜傥潇洒的书生相比别具一格。竺水招塑造葛嫩娘的形象时，也突破了原来的花旦行当，体现了巾帼英雄的气概。

董小宛　京剧剧目。原名《董小宛》。剧情写明末四公子之一的冒辟疆，与秦淮名妓董小宛相爱，结为夫妻。洪承畴与冒有隙，降清后献媚顺治帝，力誉小宛之美，顺治强纳小

婉入宫，封为贵妃。小宛不肯受辱，却无计得脱。冒乔妆入宫，与小宛相会。事泄，顺治欲斩之，小宛求赦始免。后小婉殉情而死，冒削发出家，顺治亦去五台山出家。周信芳、王芸芳编剧。原为连台本戏《满清三百年》三本中之一段，于民国二十一年(1932)4月3日首演于天蟾舞台，民国二十五年8月2日首次单演于黄金大戏院，剧名《董小宛》。周信芳饰冒辟疆，王芸芳饰董小宛，王兰芳饰佟佳后，刘文魁饰顺治帝，刘奎官饰董鄂王。民国二十七年2月23日在卡尔登复演，定名《董小宛》，改由高百岁饰顺治，于素连饰董小婉。此剧唱做并重，情节哀怨，曾轰动一时，上海京剧院有藏本。

黑旋风李逵　京剧剧目。剧情写恶霸曹登龙冒梁山宋江、鲁智深之名，抢去杏花村酒家王林之女满堂娇。适李逵下山公干，途经杏花村，闻宋、鲁强抢民女，回山砍倒杏黄旗，大闹忠义堂。逼宋、鲁下山与王林对质，始知误会。时燕青来报告曹登龙恶行，宋江回山调遣人马，巧破曹家庄，救出满堂娇。李逵自悔鲁莽，向宋江负荆请罪。上海市文化局创作室据元杂剧《李逵负荆》、小说《水浒传》及京剧传统剧目《丁甲山》集体改编，王征夫执笔，林鹏程、李仲林导演。1952年5月1日由上海市人民京剧团首演于人民大舞台。主要演员有王正屏(饰李逵)、纪玉良(饰宋江)、李仲林(饰燕青)、李桐森等。该剧以架子花脸为主，王正屏运用裘派技艺，并吸收



麒派的表演特色，成功地塑造了李逵这一鲁莽憨直的人物形象。表演上功架优美，唱念均注意与人物性格吻合。屡演不衰，成为保留剧目。1954年此剧参加华东戏曲观摩演出，获剧本一等奖、优秀演出奖、导演奖、乐师奖等，1956年获文化部优秀剧本奖。1980年上海京剧一团重排此剧，集体改编，何慢执笔，艺术指导郭坤泉。于7月3日在劳动剧场演出，由王正屏、李仲林、汪正华、孙鹏志等主演。剧本载《中国地方戏曲集成·上海卷》。

黑籍冤魂　京剧时装戏。原作许复民，夏月珊修订。取材于吴趼人所作同名小说。写富家子曾伯稼(或作甄弗戒)，其父为防其出外冶游，逼劝吸食鸦片，欲以此将其困于家中。当伯稼染此恶习后，其父又懊悔不已，饮恨而亡。不久，伯稼子因误食烟药致死。老母念丈夫去世，孙儿早夭，哀伤过度亦相继亡故。妻子张氏苦劝其戒烟，反屡遭毒打，因而吞生烟自尽。仅遗一女，又被人骗，卖入娼门。最后伯稼孑然一身流落街头，以拉车餬口，其女出堂差，恰乘伯稼之洋车，父女相见，悲忿交集，又为鸨儿拆散。伯稼伤心已极，乃窃一测字人纸笔历数家破人亡始末，控诉鸦片之害，书毕掷笔而殁。

该剧为清末戏曲改良运动中影响较大时装 新戏之一。清光绪三十四年(1908)6月23日由丹桂茶园首演。夏月珊饰曾伯稼，七盏灯(毛韵珂)饰张氏，小子和(冯子和)饰女儿。小



连生(潘月樵)、孙菊仙、夏月润、刘培山、小小连生等参加演出。同年冬新舞台落成),夏,潘等又以此戏作为经常上演的剧目。该剧受文明戏影响,表演采用写实手法,以念白为主,并有新式布景。新舞台演出时,还当场出售戒烟药,引起鸦片贩的嫉恨。为此夏月珊等曾收到恐吓信,但他不为所动,仍坚持演出,得到社会舆论的好评。清宣统元年(1909)出版之《图画日报》刊有该剧提纲。宣统三年又出版单行本,题"夏月珊编,郑正秋录"。海上漱石生所作小说《续海上繁华梦》对此剧的演出有具体描写。民国五年(1916)由幻仙影片公司拍摄成影片。

智取威虎山　京剧剧目。剧情写中国人民解放军剿匪小分队在少剑波率领下,剿灭奶头山许大马棒匪帮后,获敌之"先遣图"(联络图),由侦察排长杨子荣假扮许之饲马副官胡彪,携图打入威虎山,取得匪首座山雕的信任,乘除夕夜百鸡宴之机,与滑雪赶来的小分队和民兵里应外合,聚歼群匪,生擒座山雕。1958年上海京剧院据曲波《林海雪原》并参考同名话剧改编。由陶雄负责,集体创作,申阳生执笔,导演陶雄、李仲林、李桐森。李仲林饰杨子荣,纪玉良饰少剑波,王正屏饰李勇奇,李秋森饰孙达得,贺永华饰座山雕,李桐森饰定河老道,刘斌昆饰栾平,赵晓岚饰栾平妻。1958年8月在南京中华剧场首演,同年9月17日首次在上海中国大戏院演出。1959年上海文化出版社出版剧本单行本。1963年1月经加工修改后再度上演,改名为《林海雪原》。以后边演边改,成为保留剧目。1964年4月,江青提出要该剧加工参加全国京剧现代戏观摩演出,旋由陶雄、刘梦德对剧本进行加工,并聘请应云卫参加导演,加强正面人物,减去枝蔓,删去部分反面人物,同年5月在人民大舞台公演,仍用《智取威虎山》原名。6月,该剧赴北京参加全国京剧现代戏观摩演出大会的第一轮演出,毛泽东、周恩来先后观看该剧,并要求进一步加工,加强音乐形象。同年中国唱片厂灌有纪玉良演唱少剑波唱段的唱片。1965年3月,中共上海市委宣布成立《智取威虎山》剧组,章力挥任剧组组长,李仲林任导演组长,刘如曾任音乐组长,幸熙任舞美组长。剧组对剧本作了较大改动,音乐唱段几乎全部重写,舞美也作了重新设计,于1966年4月在儿童艺术剧场公演。童祥苓、贺梦梨饰杨子荣,沈金波、王宝山饰少剑波,施正泉饰李勇奇,



张少楼饰李母，贺永华饰座山雕，孙正阳饰栾平。以后又删去一撮毛杀害栾平妻一场戏，增写《深山问苦》一场，由齐淑芳饰常宝，张佑福饰常猎户，于同年9月公演。当时“文化大革命”已开始，剧团改名为“上海革命京剧文工团”。此剧本已基本定型。1967年于会泳接任剧组组长，其他人员也有变动。5月该剧赴北京参加纪念《在延安文艺座谈会上的讲话》发表二十五周年演出活动，5月25日，《光明日报》发表了剧本，5月31日《人民日报》发表社论《革命文艺的优秀样板》，把此剧封为“八个样板戏”之一。同年秋，灌制了由童祥苓、沈金波、施正泉、齐淑芳演唱的主要唱段唱片。1968年，江青提出不要写真人真事，为此一度改剧名为《智取飞谷山》，杨子荣改为梁志彤，少剑波改为赵建刚，座山雕改为隋三刀等。后因中央领导认为不妥，除少剑波改为参谋长外仍恢复原名。1969年10月，《红旗》杂志发表了经过“千锤百炼、精益求精”的改定本。音乐上采用了中西混合大乐队伴奏。王梦云（饰李母）、张学津（饰杨子荣B角）、李崇善（饰参谋长B角）等调入剧组。同时中央人民广播电台向全国广播了全剧录音，主要唱段迅速流行。1970年又稍作修订后，由北京电影制片厂拍成彩色戏曲片，人民出版社出版了此剧的1970年7月演出本，并出版了总谱、主旋律曲谱及综合排演本，外文出版社还出版了英文、日本文剧本。中国唱片厂再次灌制了主要唱段的唱片。邮电部门发行了一套以该剧场景为画面的特种邮票。各报刊连篇累牍发表赞扬和学习该剧的文章。在江青等一伙利用政治手段，强行大力宣传、推广、普及“样板戏”的形势下，此剧成为极为流行的剧目，各地剧团纷纷学习上演。1976年5月中旬至6月，上海京剧团《智取威虎山》剧组去日本访问演出了《智取威虎山》等剧目。同年10月“四人帮”被粉碎后，此剧停演，但一些唱段仍时有演唱。

鲁迅在广州　越剧剧目。剧情写民国十六年（1927）大革命期间，鲁迅到广州中山大学执教，倾心于教育青年，寄希望于未来。蒋介石叛变革命，发动“四·一二”政变，毕磊等二百多名进步学生被捕。鲁迅营救未果，毕磊惨遭杀害。他在悲悼烈士的同时，亦无情地自我解剖，省悟出“惟新兴的无产者才有将来”，坚信只有共产党才能救中国。



该剧是上海越剧院为纪念鲁迅诞生一百周年而作。纪乃咸、薛宝根编剧，陈鹏、吴伯英导演，顾振遐、李修作曲，张步顺布景设计，离郭友涓、王元培技导。刘觉饰鲁迅、金采风饰许广平，沈永明饰毕磊，李秉衡饰许寿裳、方云饰陈延年，徐瑞发饰朱家骅，凌仲祺饰戴季陶，丁沙生饰王副司令。1981年10月首演于人民大舞台。首次在越剧舞台上树立起鲁迅的艺术形象。编、导、演着意把鲁迅作为一个普通的人来表现，通过鲁迅拾鞋、拍蟑螂、唱绍兴大班等细节，使观众从平凡中见其高尚之品质，演出后得到上海文艺界和观众的肯

定。《解放日报》、《文汇报》、《舞台与观众》、《戏剧艺术》等报刊均发表专题评论，赞扬刘觉抓住鲁迅"横眉冷对千夫指，俯首甘为孺子牛"这一特点来塑造人物，加上一口绍兴官话，倍觉亲切感人。同年11月，该剧参加上海市首届戏剧节，获剧本奖、作曲奖、演奏奖、造型奖，刘觉获表演奖。《新剧作》1981年第四期发表了该剧剧本。

魂断蓝桥　沪剧传统剧目。根据美国同名电影改编。写第一次世界大战时，德机空袭英国。贵族出身的军官罗伊与舞蹈演员玛拉邂逅，渐生爱情，并立海誓山盟。罗伊出征后，误传阵亡，玛拉迫于生计沦为妓女。战争结束，罗伊与玛拉重逢，由于门第观念，有情人难成眷属。玛拉留书诀别，魂断蓝桥。民国三十年(1941)1月，上海沪剧社成立时首演此剧，编剧戈戈，导演严幼祥。解洪元饰罗伊，王雅琴饰玛拉。演出借鉴了电影、话剧的表现手法，与申曲传统相比有面目一新之感。1980年1月，上海长宁沪剧团重新改编演出此剧，将内容衍化成中国故事。苏星编剧、高雪君、金志耕导演。张杏声饰罗伊，陈甦萍饰玛拉。演出颇获好评。

蓝桥会　淮剧传统剧目。取材于民间传说。剧情写青年情侣韦郎保、贾玉珍自幼青梅竹马，因遭兵乱冲散。数年后，双方偶遇蓝桥，互诉离别之苦。并约定三更至蓝桥相会，私奔他乡。贾因公婆纠缠，未能如期赴约；恰逢山洪爆发，韦因等贾赴约而死于监桥。贾至，见状投水殉情。1952年首演于上海小剧场。王健民、马仲怡编剧，张明导演，潘凤岭音乐设计，陈一芗舞美设计。杨占魁饰韦郎保，武筱凤饰贾玉珍。同年，参加第一届全国戏曲观摩演出大会，获演出二等奖，并被文化部选定配合《婚姻法》宣传，向全国推广的优秀传统剧目。1953年赴朝鲜民主主义人民共和国作慰问演出。该剧唱做并重，贯穿始终的对唱〔蓝桥调〕，具有浓厚乡土特色。其中运用早期香火戏的锣鼓点子，给剧情创造了良好的氛围。而后增设的〔拉调〕、〔悲调〕和〔淮北调〕等，丰富了唱腔的表现力。生旦的水袖、台步、折扇及水漫时的跌仆身段吸收了昆曲的舞蹈动作，使之成为载歌载舞的精干短剧。此剧是上海淮剧团的保留剧目，并作为培养历届淮剧学员的生旦开蒙戏。1954年上海电影制片厂拍摄为首部淮剧戏曲片，导演谢晋，贾玉珍改由筱文艳饰演。1955年，上海文艺出版社出版剧本与曲谱的单行本。

雷州盗　昆剧剧目。取材于清《虞初新志·雷州盗记》。剧情写明天启年间，雷州采珠使太监赵兰依仗九千岁魏忠贤之势，巧取豪夺，祸害百姓，指使县令孔富及其义子李凡等，假冒雷州盗首飞镖王之名，杀王秀才，夺其夜明珠，并下令通缉飞镖王。飞镖王等义盗大为震怒，以牙还牙，杀新上任的雷州知府，冒官上任，经过艰巨的斗争，终于查明真相，将贪官恶绅聚而歼之。

该剧1980年12月由上海昆剧团首演于上海延安剧场(即共舞台)。唐葆祥、刘明今、刘广发编剧，钟志导演，沈斌、李勋八技导，姜少奇谱曲，王聿豹舞美设计。陈同申饰飞镖王，吴洪发饰张黑，王群饰赵兰，蔡青霖饰孔富，袁王城饰李万，史洁华饰李凤莲。此剧情节

曲折离奇，武打技巧新颖，在昆剧通俗化方面作了可喜的尝试，文汇报为此发表《让昆剧回到民间》的评论。部分省市的京剧团和评弹团曾移植或改编演出，并成为浙江昆剧团上座率较高的保留剧目。

雷　雨　沪剧传统剧目。据曹禺同名话剧本改编。民国二十七年(1938)12月，由施春轩以幕表形式编排，施家剧团首演于上海大中华剧场。旋春轩饰周萍，邵鹤峰饰周冲，金耕泉饰周朴园，俞麟童饰鲁贵，施文韵饰繁漪，施春娥饰鲁妈，杨美梅饰四凤。此是沪剧首次改编话剧名著。民国三十年1月，上海沪剧社也曾编演此剧。1955年3月，上海市人民沪剧团又改编演出此剧于新光大戏院，由宗华编剧，蓝流导演，姚牧作曲，俞亮舞美设计，丁是娥饰繁漪，解洪元饰周朴园，李廷康饰周萍，李仁忠饰周冲，筱爱琴饰四凤，石筱英饰鲁妈，俞麟童饰鲁贵，顾智春饰鲁大海。丁是娥等在表演艺术上各有独到之处，得到了当时电影、话剧界及沪剧观众的赞扬，成为该团保留剧目。1959年，沪剧界大会串，据宗华改编本演出于人民大舞台，由丁是娥("人沪")饰繁漪，解洪元("人沪")饰周朴园，王盘声("艺华")饰周萍，袁滨忠("爱华")饰周冲，石筱英("人沪")、小筱月珍("努力")分饰鲁妈，赵云鸣("长江")饰鲁贵，杨飞飞("勤艺")饰四凤，邵滨孙("人沪")饰鲁大海。此次演出，阵容强大，流派争艳，合作和谐，为沪剧界前所未有之盛会。



路灯下的宝贝　滑稽戏剧目。剧情写蒋大毛、蒋二毛兄弟等待业青年，常苦闷地在路灯下彷徨，被人讥讽为"宝贝"。经街道干部帮助，拟开设修车站，自谋生计。因恐技术不精，把从父亲蒋阿桂处骗借来两用车进行拆装训练，不料拆散后无法装拢。蒋父原为"小业主"，对儿子搞个体经营心有余悸，遂将大毛关押在家，使其恋爱亦遭波折。后得区长吴川暗中支持，他们终于真正成了有利于社会的宝贝。1981年上海曲艺剧团首演。王辉荃、姚明德编剧，胡伟民导演，胡成美、罗明胜舞美设计，吴成作作曲。周柏春饰蒋阿桂，姚慕双饰老师，童双春饰蒋大毛，翁双杰饰蒋二毛，李青饰丁阿发。1981年12月参加首届上海戏剧节，获演出奖、剧本奖。蒋二毛的扮演者翁双杰表演夸张，自成一格，获演员奖。

路遥知马力　京剧剧目，又名《报恩录》。剧情写宋朝时，马汉侄马力赴京寻叔，行至扬子江，为盗所劫，被推入江中，路遥见而救之，结为兄弟，并赠以衣服、路费和瞎驴，助之入京。马力通过马汉受到包公举荐，征战乌夜叉有功而封王。路遥因家遭火灾，往投马力。马力盛情款待，席间包公有急事来请，马力不及辞别，路遥误以为马力有意冷淡，索回瞎驴，负气而归。马力命家人日久追上路遥伴其同行，并命人为路家修盖房屋。路遥至家，始知日久为马力所遣，又见房屋已修好，方知马力并未忘恩。时马力也赶到，乃面谢和好。周

信芳编剧，以“路遥知马力，日久见人心”作为剧本主题，带有浓厚的喜剧色彩。民国三年(1914)周信芳在烟台首演，民国四年9月13日在上海丹桂第一台以《报恩录》之名上演，民国九年9月6日又用今名上演。全剧唱做繁重，周信芳饰路遥，塑造了一个乐善好施而又性格倔强的老者形象。《宿店》一场的〔叹五更〕，和《行路》一场的〔二簧碰板〕：“尊一声小哥哥”唱段，语言通俗，唱腔质朴，均成为当时流行唱段。《行路》一场，路遥的痛述往事和日久(丑脚应工)诙谐幽默的应答，互为衬托，并有跑驴身段，是为全剧精华。周信芳、林树森、陈鹤峰、洪天韵、王虎辰等均有唱片行世。其中林树森的唱词与麟派不同。有《戏典》、《小戏典》、《戏考大全》等刊本。

新茶花　京剧时装戏。又名《二十世纪新茶花》。剧情写少女辛瑶琴因母死，被掠卖入妓院，姐弟失散。她喜穿西服，易名新茶花。不久留洋学生陈少美与其恋爱、结婚，并在她鼓励下投笔从戎。陈父暗访新茶花，逼其绝少美，新茶花乃假意伴俄国元帅出游，少美怒而当人辱之，绝交而去。中俄交战，新茶花智盗俄帅地图，送交少美处，使之得以大败俄军。少美至新茶花处请罪，夫妻释嫌，新茶花姐弟亦得重逢。



清光绪三十四年(1908)新剧作家王钟声以法国小仲马小说《茶花女》为蓝本编写了文明戏《新茶花》，次年上海新舞台冯子和等又据文明戏改编为京剧。于光绪三十五年6月12日在新舞台首演。演员有冯子和、潘月樵、夏月润、夏月珊等，冯子和饰新茶花。该剧使用了新颖的灯光布景，上演后受到观众热烈欢迎。为扩大影响，启发国民爱国、民主思想，以后又逐本敷排，演至二十本之多，是新舞台时装新戏的代表性剧目之一。《图画日报》清宣统二年(1910)7月1日至8月9日，连载该剧详细提纲，同时有《图画日报》社单行本问世，内附剧照三张。

碧玉簪　越剧传统剧目。剧情写明代尚书之女李秀英许婚翰林之子王玉林。秀英表兄顾文友从中破坏。玉林中计，疑秀英不贞，新婚之夜对秀英恶言讽讥。后真相大白，玉林负疚上京应试，得中状元，回家向秀英送上凤冠，赔礼认错。

该剧由男班艺人马潮水等借鉴同名婺剧并参考《秀英宝卷》等编排。民国七年(1920)7月20日夜场首演于华兴戏院。费彩堂饰李秀英，张云标饰王玉林，马潮水饰李廷甫，金千法饰李夫人，姚方松饰陆氏。1954年7月9日，华东戏曲研究院越剧实验剧团整理演出于大众剧场。剧本由华东戏曲研究院编审室根据越剧旧本及振奋越剧团演出本整理，弘英执笔。艺术顾问屠杏花、竺素娥。黄沙艺术整理，项管森、晓舟音乐整理，苏石风舞美设计。金彩风饰李秀英、丁赛君饰王玉林，任棣华饰李廷甫，余彩琴饰李夫人，沈红笑饰陆氏。



1963 年，香港大鹏影业公司和上海海燕电影制片厂联合摄制成彩色戏曲艺术片，吴永刚导演。金彩风饰李秀英，陈少春饰王玉林，周宝奎饰陆氏，钱妙花饰李廷甫，姚水娟饰李夫人。为金彩风的代表作之一。少壮越剧团的张云霞亦擅演此剧。

该剧旨在表现封建道德规范对妇女精神上的束缚和摧残。戏中用大段唱腔来表现人物复杂细致的思想感情。《三盖衣》、《归宁》、《送凤冠》三场，常作为折子戏单独演出。五十年代后期至六十年代初期，上海戏剧界对该剧的思想内容有不同见解，曾在《上海戏剧》等报刊上展开过争鸣。上海越剧院演出本曾由上海文艺出版社出版单行本，并收入该社 1962 年编辑出版的《越剧丛刊》第二集。1960 年，香港万里书店将该剧编入《越剧菁华》第二集。金彩风在剧中的主要唱段和张云霞演唱的《三盖衣》，均由中国唱片社灌片发行。

碧落黄泉　沪剧时装戏。取意白居易《长恨歌》“上穷碧落下黄泉，两处茫茫皆不见”诗命名。剧情写抗日战争时期，杭州某大学学生汪志超与同学李玉如订有婚约，而另一女同学金彩雯则单恋于汪，志超毕业回沪，失业在家。金凭借其父权势，趁汪父挪用公款为妻治病之机，对汪施加压力。汪为乃父免落囹圄，遂违心与金家联姻。与此同时，在杭州的李玉如因抗拒兄嫂逼嫁他人而离家出走，后罹车祸进入医院。汪、金成婚之日，志超收到李的“贺信”深感内疚，丢下婚礼，急赴杭州医院。双方互诉衷肠后李即离开人世。



该剧由范青风编剧，民国三十五年(1946)文滨剧团首演，是四十年代后期较有影响的剧目。王盘声演唱的“志超读信”在社会上曾广为流传，先后扮演玉如的凌爱珍与王雅琴亦根据各自表演风格塑造角色：前者突出女主人公孤傲清高的风骨，后者侧重她玉洁冰清的气质。该剧在上演后，不少中小型剧团纷纷搬演，滑稽戏演员亦在电台、剧场和堂会上经常学唱；坊间刊物、小报、戏考都竞相刊登“志超读信”与“玉如临终”部分唱词。中华人民共和国成立后不久，艺华(前身系文滨剧团)、爱华等沪剧团都相继整理演出。对剧本主题、人物性格、情节结构乃至曾传诵一时的“读信”唱词，都作了推陈出新工作，成为上述两个剧团

的“看家戏”。1956年后，该剧常作为批判对象与议论中心，时至今日，各界对此仍然褒贬不一。褒者认为它较为真实地反映了当时社会矛盾与各阶层人物心态，剧本结构与唱腔设计也显示了剧种与演员的特色；贬者则认为这是典型的鸳鸯蝴蝶派作品，格调不高。

墙头马上 昆剧剧目。根据元白朴《墙头马上》杂剧改编。剧情写工部尚书裴行检之子裴少俊去洛阳置办奇花异草时，邂逅洛阳总管李世杰女儿倩君，两人一见钟情。之后倩君随少俊偕归徐州其家，藏于后园书房之内，生一子一女。七年后行检偶至园中，遇见孙子、孙女，怒斥倩君为淫妇，逼少俊写休书并入京赶考。后少俊中状元，座师即倩君之父，裴行检闻知惊悔，只得到李倩君处陪礼，全家方获团圆。



1959年上海戏曲学校首演，同年赴京参加国庆十周年庆祝演出。上海戏曲学校集体改编，苏雪安执笔，杨村彬、方传芸、朱传茗导演，孙浩然舞美设计。俞振飞饰裴少俊，言慧珠饰李倩君，华传浩饰裴福，郑传鉴饰裴行检，计镇华饰李世杰，梁谷音饰梅香，刘异龙反串乳娘。当时俞、言正当盛年，艺术已臻炉火纯青。第二场，裴少俊与李倩君初次相见，俞振飞设计了多种身段、造型，包括正面看、侧面看、静看、动看、转身背着看，踮起脚尖看、背马鞭看、折袖背手看、上步翻袖看等。言慧珠在墙上也以各种身段动作与之相配合呼应，组成一幅幅生动优美的画面，表现了“墙头马上”这个诗情画意的动人场面，以及两人一见倾心，直至神情不已的意境。裴福是改编本增加的人物，华传浩的表演幽默风趣，使全剧增添了浓郁的喜剧色彩。后上海昆剧团排演，由岳美缇饰裴少俊，华文漪饰李倩君，刘异龙饰裴福。俞振飞曾题“盛时新唱，应喜后来居我上”之句相赠。江苏昆剧团和浙江昆剧团也搬演此剧。1963年由长春电影制片厂摄制成彩色艺术影片。

蔡文姬 昆剧剧目。根据郭沫若同名话剧改编。剧情写东汉末年，丞相曹操平定中原后，力修文治，派特使董祀、周近赎迎流落匈奴的蔡邕之女蔡文姬，修撰《续汉书》。文姬与丈夫左贤王及一双子女惜别，承命归汉。周近妒贤忌能，诬陷董祀，文姬为董祀辨明真相。她归汉八年，整理典籍，做出了巨大贡献。左贤王谢世后，曹操又迎回文姬的子女，并撮合文姬、董祀成亲。改编者把周近改写成一个由思想意识错误逐步演变成对董祀进行政治陷害的坏人，和原著有所不同。此剧于1978年12月正式公演，参加同年上海市戏曲汇报演出。郑拾风改编，俞振飞任总艺术顾问，杨村彬导演，方传芸、郑传鉴艺术顾问，傅雪漪、辛清华、张鸿翔作曲，苏石风、龚伯安、沈皋舞美设计。华文漪饰蔡文姬，计镇华饰曹操，蔡正仁饰董祀。导演追求历史真实感，具有凝重简练的风格。“羽笛舞”等舞蹈，运用传统

的身段动作，在画面、造型上加以新的组合编排。音乐唱腔在运用曲牌的基础上，于腔格、唱法等方面都有新的发展和突破。1979年，作为国庆三十周年的赴京献礼剧目，获文化部颁发的演出一等奖，剧本二等奖。

翡翠园 昆剧传统剧目。原系清传奇剧本，朱素臣作。演长史麻逢之为依附宁王起造翡翠园，欲霸占民房而构陷舒德溥全家。舒父子二人备受颠沛，后得麻翡英、赵翠儿等人相助，其子舒芬得中状元，全家团圆。清末在上海演出的选折有：第四出《预报·拜年》，第五出《谋房·谏父》、第九出《副审》、第十三出《盗牌·吊监·杀舟》、第二十四出《游街》。昆剧传统以六旦(贴)应工的代表剧目，有"衣(珠记)、西(厢记)、翡(翠园)、蝴(蝶梦)"的称呼，可知《翡翠园》一剧之地位。赵翠儿一角，清末以谈雅芳和周凤林最负盛名。民国八年(1919)12月，北昆演员韩世昌曾在上海丹桂第一台演出过《盗牌》、《吊监》、《杀舟》、《游街》等折。宁波昆班到上海演出时亦贴演此，宁昆林根兰师承周桂庆，颇具典型。"传"字辈由尤彩云、施桂林、吴义生等传授，常以全本形式演出，并在《谏父》之后增加《切脚》、《恩放》、《自首》等出，主要演员有张传芳、刘传蘅、施传镇、周传瑛、王传蕖、顾传澜、汪传钤、华传浩、华传萍、沈传锟、周传沧、倪传钺等。

箍桶记 越剧传统剧目，又名《相骂本》。剧情写箍桶匠张天保之女九斤姑娘，聪明能干，被财主石二娶作第三房当家媳妇。九斤过门，遭妯娌妒嫉，愤而归娘家。后三叔婆饲养之猫在石家偷食被杀，乘机向石二敲诈，石二窘迫，请回九斤，将耍赖的三叔婆制服。该剧取材于浙东民间故事，产生于小歌班初期，人物对白多处运用嵊县方言谐音和歇后语。九斤与三叔婆争斗一场，语言夸张风趣。全剧充满乡土味和生活气息。是越剧早期生活小戏的代表作。



1953年，华东越剧实验剧团排演，吕瑞英饰九斤，竹芳森饰张天保，张桂凤饰石二，竺菊香饰三叔婆。剧本由张桂凤、吴小楼、吕瑞英根据男班老艺人竹芳森、刘金玉、金喜演出本整理。故事情节和人物性格有所改动，如九斤拒嫁石家，将石家杀猫一事改为张天保箍桶时失手伤猫，导致九斤与三叔婆的斗口。戏排成后先在原华东军政委员会礼堂向周恩来总理作汇报演出。后上海越剧院学馆整理演出的《九斤姑娘》系该剧的前半部分，从石二求亲起，到九斤拒婚止。《上海戏剧》1960年第二期发表了竹芳森、陈鸿钧(执笔)整理的《箍桶记》剧本。1979年上海文艺出版社出版了《九斤姑娘》的单行本。剧中主要唱段已由中国唱片社制成唱片发行。

馒头庵 京剧剧目。根据小说《红楼梦》第十五至十六回改编。剧情写宝玉与秦钟私入馒头庵，寻小尼智能调情。智能与秦钟幽会。后进城入府私访，为秦父得知，痛责秦钟，

驱逐智能，两人终以情死。秦钟临危，于梦中见智能冤魂寻至诉屈，遂一痛而绝。该剧于民国六年(1917)5月26日首演于丹桂第一台，欧阳予倩编剧，欧阳予倩、周信芳、王鸿寿、汪笑侬等参加演出。为旦脚重头戏，曾风靡一时。白牡丹、小杨月楼、张文艳、刘筱衡均擅演此剧。大中华唱片公司、百代唱片公司有小杨月楼、白牡丹唱片行世。《京戏考》、《戏考》等刊有剧本。



敲一记　滑稽戏剧目。剧情写商店会计梁心平想趁女儿结婚机会，向男方索取高额聘金，使男方家长李大生不堪负担。恰李大生之女也要结婚，只得也向男方索取高额聘金，以作补偿，不意李女之意中人正是梁心平之子。四个青年团结一致，婚事新办；同时设巧计，使梁心平落得个人财两空的结局。1980年1月人民滑稽剧团首演，张双勤(执笔)、徐荣芳编剧，任广智导演。徐双飞饰梁心平、郑辉饰李大生、王汝刚饰梁有宝、乐秀珍饰梁珍，林锡彪也参加演出。这是该团建团后演的第一个大戏。剧作批判旧习俗，颂扬新风尚，在当时有一定的现实意义。

谭嗣同　京剧剧目。剧情写清室因外侮日深，光绪帝纳翁同龢、康有为、梁启超等人物的谏议，力主维新，起用谭嗣同等爱国人士。以慈禧太后为首的后党深恐大权旁落，百般阻挠维新。谭嗣同见形势紧急，冒死策动袁世凯勤王起义，发动政变，遏制后党。不料袁向荣禄告密，光绪帝被慈禧软禁，康、梁出奔，谭嗣同等六君子慷慨就义。上海京剧院谢雨青、陈文华、程惟湘根据清史戊戌政变始末编写，薛沐、程惟湘、胡其娴导演。1981年12月3日上海京剧院一团在上海首届戏剧节第三轮演于劳动剧场(即天蟾舞台)。主要演员有张学津(饰谭嗣同)、李长春(饰袁世凯)、王梦云(饰慈禧)、章晓申(饰光绪帝)、张啸竹、王凤莲等。此剧以唱、念(全部京白)为主，演出中较为注意发挥演员的特长，例如在谭嗣同夜访袁世凯一场，张学津和李长春二人有大段对唱，有层次地表达了人物感情，极富韵味；王梦云饰演的慈禧，突破了原老旦行当的表演技法，贴切地体现了人物气质，在念白上讲究语气、口劲，很有特色。1982年5月获全国第一届优秀剧本奖，张学津、李长春、王梦云获表演奖。



蝴蝶梦　昆剧剧目。据明代谢弘仪，清代石庞等同名传奇改编。剧情写战国时庄周

路遇一妇女用扇扇坟，问之答曰，坟中所葬乃其夫，夫临死允其坟干可嫁人，乃扇坟以促其速干。庄周自此以为女子皆不可信，回家诈死试妻田氏，幻化楚王孙前来吊唁。田氏乃劈棺取庄周脑，庄周时又“复活”，田氏羞愧自尽。该剧为昆剧“四大痴”之一，长期来经艺术不断磨练，增加了不少做工和绝技。清末昆剧彩排此戏时，使用灯彩，火树银花，使场面更为可观。名旦周凤林扮演田氏，表演泼辣，明快。《劈棺》中从高台上软腰翻下，扑跌功夫胜人一筹。天仙茶园于清光绪十八年(1892)，由小桂林、周钊泉、周四宝挂牌合演。仙霓社演此戏，由老曲师吴义生、施桂林、尤彩云、沈斌泉拍曲，施传镇饰庄周、朱传茗饰田氏，顾传玠饰楚王孙，沈传芷饰南海观音，张传芳饰观音化身，方传芸饰善才，倪传钺饰骷髅，王传淞饰老蝴蝶化身，华传浩饰小蝴蝶化身，此外郑传鉴、姚传芗、刘传蘅、赵传珺、周传瑛、王传蕖、汪传钤、周传铮等也参加过该剧的演出。行当齐备，阵容强大，极一时之盛。其中朱传茗饰田氏嬉谑成趣，神采飞扬；顾传玠扮王孙，妙语解颐、神气清朗；姚传芗、刘传蘅则健捷灵巧，均为行家称道。由曲友组成的昆剧保存社也串演过该剧，其常演出目有《叹骷》、《扇坟》、《毁扇刀》(《归家》)、《叹扇》、《脱壳》、《访师》、《吊奠》、《说亲》、《回话》、《成亲》、《劈棺》等。中华人民共和国成立后，因该剧内容宣扬封建道德，曾一度停演。

磐石湾　京剧剧目。剧情写六十年代初，南海沿海地区人民武装力量与国民党派遣特务进行殊死搏斗的故事。歌颂沿海民兵和人民的大智大勇，彻底粉碎敌人颠覆计划的英雄业绩。此剧前身为《南海长城》，根据赵寰同名话剧集体改编，1965 年参加华东区京剧现代戏观摩演出的第五轮，于 6 月 14 日由上海青年京昆剧团演于中国大戏院，后又演于天蟾舞台。主要演员有李永德、朱文虎(饰区英才)，冯顺芝(饰阿婆)，方洋(饰赤卫伯)，李炳淑(饰阿螺)，周云敏、苏盛义、王芝泉。1966 年 6 月后停止演出。1971 年起，上海京剧团《智取威虎山》剧组(后为上海京剧团一队)重新编排，剧名改《磐石湾》，剧中人名及场次等均改动重写。编剧署名阿坚，实际上前后参加此剧的创作人员众多，有陈西汀、何慢、苏堃、周玑璋、吕君樵、茹志鹃、谢雨青、贺宝贤、王祖鸣、王炼、赵莱静、梁大成、董绍瑜、陶雄、辛清华、连波、应日隆等。主要演员有童祥苓(后改李崇善，饰陆长海)、王梦云(饰曾阿婆)、齐淑芳(饰海云)、施正泉(饰项武伯)、华文漪(饰巧莲)、周鲁中(饰海根)、孙正阳(饰 08)、张佑福(饰裘二能)等。此剧几经改动和试验演出后，1974 年 7 月《磐石湾》剧组赴北京参加部分省市文艺调演，1975 年 2 月至 5 月再次赴京定稿。1976 年 1 月在上海正式公演于北京影剧院。同年由上海电影制片厂摄成彩色戏曲艺术片，谢晋导演，李崇善等主演。此剧有深沉的回忆，有机智的对敌斗争，有炽烈的开打，唱做繁重，念白全部韵律化。上海人民出版社出版了 1975 年 5 月演出本、主旋律曲谱等。李崇善、王梦云有唱片行世。

糊涂爷娘　滑稽戏剧目。剧情写孙平夫妇有一子名小宝，孙妻对之百般溺爱，孙平虽加教育，但不能以身作则而收效甚微。邻居蒋福根对儿子阿龙动辄打骂，其母却对孩子一味袒护，认为“树大自会直”。由于家庭教育不当，小宝、阿龙打架、逃学、还偷窃财物离家

出走。在学校和社会上的帮助下,孩子们终于认识错误,走上正路,家长们也开始改变自已的言行和家教方法。1962年由大公滑稽剧团在光华剧场首演,笑嘻嘻、绿杨、叶一青编剧,殷汛导演,张汛云舞美设计。杨华生饰孙平,绿杨饰孙妻,笑嘻嘻饰蒋福根,筱声咪饰小宝,沈一乐饰阿龙。《人民日报》、《解放日报》曾发表文章予以肯定。1963年由上海海燕电影制片厂摄成影片《如此爹娘》。



潘金莲 评剧剧目,根据欧阳予倩民国十六年(1927)所作话剧《武松与潘金莲》改编。民国二十五年1月10日以京、评"两下锅"方式首演于天蟾舞台,京剧演员赵如泉饰武松,贾璧云饰大太太,刘坤荣饰西门庆,徐剑鳌饰何九叔,邱治云饰武大郎,尹声涛饰张大户;评剧演员白玉霜饰潘金莲,珍珠花饰王婆,李桂琴饰夏荷,筱玉霜饰春兰。自民国二十五年2月17日起,全部改由评剧演员在恩派亚戏院演出。单宝峰饰武松,白玉霜饰潘金莲,李奎轩饰西门庆,活傻子饰武大郎,珍珠花饰王婆,安冠英饰何九叔,孙景芳饰张大户,李桂琴饰春兰,筱玉霜饰银玉。此剧与传统描写潘金莲的戏立意不同,内容强调潘金莲对性爱的追求和渴望。白玉霜在戏中把潘金莲演成一个为爱而牺牲、打破伦理观念的勇敢者。"杀嫂"时,潘金莲有灵魂早被武松取去,肉体更不足惜的表示,甘愿死于武松刀下。改变了潘金莲"淫妇"形象。此剧在上海演出,连告满座,盛况空前。民国二十五年1月0日《申报》曾评说:"历史上一个委屈的女性,人世间一件终古的恨事,"对潘金莲寄予同情。

潘烈士投海 京剧时事新戏。作者署名白云词人。根据直隶通州(今北京市通县)人潘伯英投海事迹写成,创作于清光绪三十二年(1906)初。全剧共四本。剧情写潘伯英由直隶通州道毛庆蕃保举,派赴日本留学。到东京后结识同盟会发起人之一陈天华,两人皆痛心国家的衰弱、昏暗,希望开启民智,振兴实业。时清朝与日本政府相互勾结,为瓦解中国留学生的革命活动,由日本文部省颁布了"取缔清朝留学生规则",为抗议这一规则,潘伯英继陈天华之后跳海自杀。

此剧清光绪三十二年9月11日首演于上海丹桂茶园。小连生(潘月樵)饰潘伯英,孙菊仙、冯子和、夏月润、冯志奎、夏月珊、小保成(邱治云)等参加演出。宣统元年(1909)新舞台也曾多次上演,是近代戏曲改良运动中有影响的剧作之一。该剧以反映当时爱国知识分子思想情绪为主线,肯定了陈天华、潘伯英以蹈海自杀激励国人的行动,誉之为"一腔正气满乾坤"。但对清政府尚存幻想,剧中潘伯英死后留下条陈,请毛庆蕃转禀正在办"新政"的袁世凯,又在最后的吊唁中写五大臣考察归来,将实行立宪,国家振兴有望等。剧本有改良戏曲社刊行本,封面标作"立宪预备,改良社会新戏《潘烈士投海》"。1960年收入阿英编

《晚清文学丛钞·说唱文学》卷下册。

劈山救母　京剧剧目。一名《神仙世界》。剧情写华山三圣母(杨真仙)与书生刘彦昌相爱缔婚,圣母兄二郎神怒妹思凡,将其压在华山之下。圣母生子沉香,遣婢连同宝莲灯送交刘彦昌。刘后娶宰相女王桂英,又生子秋儿。沉香长成,在南学打死秦官保,逃入山中,遇霹雳大仙点化,练就武艺脱去凡胎,赐以神斧。沉香乃战败二郎神,力劈华山,救出生母。

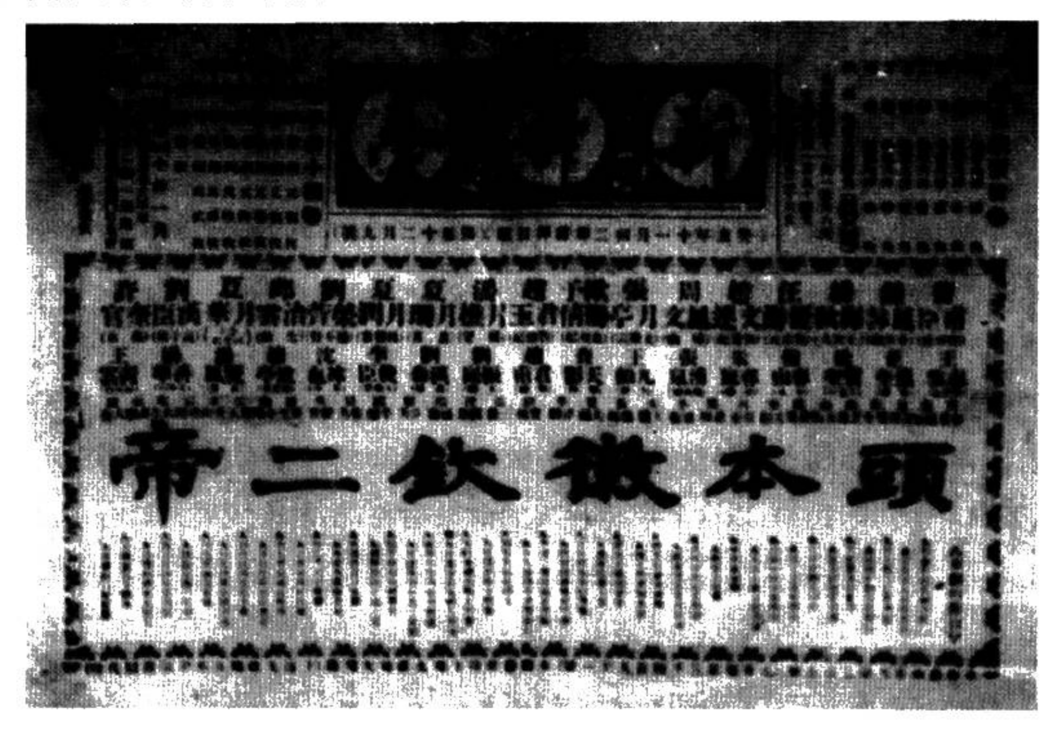
该剧最早由盖叫天、白牡丹等编演,民国九年(1920)3月2日首演于天蟾舞台,剧名《神仙世界》。由白牡丹饰杨真仙,盖叫天饰沉香,八岁红、林树森双饰二郎神,李绍先饰王桂英,李桂芳、罗筱宝双演刘彦昌。满台灯彩,文武并重。同年6月9日重演,改名《全部劈山救母》。除王桂英改由吴彩霞扮演外,余皆原班人马。至民国十三年2月16日马连良与白牡丹合作,在天蟾舞台又演此剧,改名全部《宝莲灯·劈山救母》。白牡丹饰演前三圣母后王桂英,马连良饰刘彦昌,盖叫天饰沉香。其他演员有萧言强、张德俊、马春樵等。剧中有沉香脱胎变脸,赤脚武打等特技表演,而后成为盖派代表剧目之一。每演辄满,剧本收入《京剧丛刊》。

澶渊之盟　京剧剧目。剧情写宋真宗时,辽邦萧太后借狩猎为名,企图袭取汴梁。寇准闻讯知其中有诈,夜入宫门启奏。宰相毕世安荐寇准挂帅征辽。王钦若惧敌,怂恿真宗逃往金陵,寇上殿谏阻,力主御驾亲征。真宗被迫应允,乃兵发澶州。寇准布署就绪,上城楼饮酒赏雪。萧太后见状,疑有埋伏,匆匆收兵而去。辽既战败,愿与宋军议和。真宗本怯战,即允其请。遂与辽订立和约,史称"澶渊之盟"。上海京剧院陈西汀据《宋史》编剧,周信芳导演。于1962年5月首演于武汉,同年10月1日在上海首演于天蟾舞台。周信芳饰寇准,赵晓岚饰萧太后,汪正华饰真宗。此剧中寇准一角唱做并重,说白尤工。在《城楼赏雪》一场有大段唱腔,为周信芳晚年剧目中所罕见。赵晓岚饰演的萧太后在人物造型和表演上也有所创新。1963年此剧又由蒋君超、李桐森导演,童祥苓、梅贻蝉、王宝山等主演于天蟾舞台。剧本载《剧本》1962年十、十一期合刊,上海文艺出版社1963年4月出有单行本。



徽钦二帝　京剧连台本戏。沈冰血、汪优游编剧,取材于《说岳全传》及京剧传统折子。写宋徽宗时,金辽屡屡犯境,而徽宗沉溺声色。金灭辽,童贯奉命征金,不能胜,竟出重资于金兵手中购买燕京,伪报捷音。金主悔议,兴兵又夺燕京,童贯兵败班师,徽宗虔信道教,使道士演六甲神兵,罢免敢于直谏的李纲,重用童贯、张邦昌等。金兵大军进攻中原,徽宗禅位太子。不久,金兵攻陷京城汴梁,掳徽钦二帝,囚于五国城,侍郎李若水随行,骂金人

后殉节。剧中夹叙有岳飞事。全剧共五本,民国十二年(1923)10月15日新舞台首演了头本。主要演员有潘月樵(头本饰苏州知府周望、二本饰燕王,三本饰李纲,五本饰本李若水)、欧阳予倩(头本饰崔妃,二本饰李师师,四本饰岳母)、夏月珊(饰童贯)、张月亭(饰徽宗)、赵君玉(先后饰刘妃、萧妃、韦妃、岳飞)、刘汉臣(饰钦宗)。夏月润、汪优游、刘奎官、周凤文、邱治云等亦饰演重要角色。



《徽钦二帝》一剧以潘月樵的表演及音乐、舞蹈上的革新而获成功。从头本至五本逐本排演一年,上座不衰。在头本中欧阳予倩兼取中外舞蹈于一体,编演了"牡丹舞"、"七人队舞"等几段舞蹈,被《申报》评论文章称为"最有精采"之处。在音乐上,除皮簧外兼有秦腔、徽调、昆曲唱腔和新腔联弹。二本中蔡京宴徽宗有一场琴、琵、钟、鼓、埙、篪、大小忽雷合成的古乐合奏一段。民国二十六年11月日寇侵占上海前后,周信芳领导的移风社将《徽钦二帝》改编为单本的老生应工剧目,上演于卡尔登大戏院。周信芳前饰李纲,后饰徽宗。上演后激起了民众的爱国抗日情绪,不久遭租界当局禁演。民国三十四年周信芳又在黄金大戏院连续上演此剧,与观众共庆抗战胜利。

音　　乐

历史上上海地区流行过的戏曲声腔有：北曲（杂剧）、南曲（南戏）及昆山腔、弋阳腔、海盐腔、余姚腔、太平腔等，皆属曲牌体音乐体制。上海开埠后，随着清末社会的变迁，戏曲音乐也发生了变化，除继续流行的昆山腔（其时已改称昆剧）外，出现了皮簧、乱弹、滩簧、花鼓戏及由说唱音乐衍变为戏曲的声腔剧种。音乐结构也由原来的单一曲牌体发展为曲牌体、板腔体及小曲体等多种形式。

昆腔：昆腔自明嘉靖、隆庆年间（1522——1572）流入上海后，就受到欢迎。明清两代，不仅涌现出善度吴歈的曲家，如徐迎庆、韩华卿等；并且也有一批名重江南的乐师，如陆君赐（旸）、麦曲等。清末民初，以俞粟庐为代表的俞派唱腔，使昆剧清唱与舞台表演融为一体，嗣后，在其子振飞的继承和发展下，昆剧演唱艺术更趋规范化和科学化。大章、大雅及全福班艺人，采取了比先辈们较为灵活的做法，吸收徽、京两班唱腔，在小本戏、时剧中对传统昆剧的曲牌体音乐进行改革，产生了类似吹腔的板式过渡体曲调。传字辈在此基础上更有所发展。1949年后，新一代昆剧艺术家在创编剧目的音乐唱腔中，大胆运用新腔，使联套方式更加灵活，并形成快板、紧打慢唱、快三眼等新板式，使昆剧音乐在保持曲牌联套的同时，丰富了板式节奏，拓展了表现力。

皮簧腔：皮簧腔剧种主要有京剧和粤剧。清末京班南下，所向披靡。在京剧进入上海前，文武不挡的徽班在上海曾一度流行，徽伶的老徽调（以老二簧为主兼唱吹腔、拨子）曾使听惯昆腔的上海观众耳目一新，但好景不长，很快被京剧取代。沪上京剧虽以皮簧为其主要声腔，但同时又吸收了高拨子一类源自徽班的曲调，并兼容江南小调，形成独特的五音联弹等新唱腔。在板式上，发展了〔二簧碰板〕、〔顶板〕等，使其内涵得到延伸，诞生了区别于京朝派的京剧海派音乐。在上海繁荣一时的皮簧腔剧种粤剧，以其鲜明的地方风格，向观众展示了南国梆簧特色。艺人们在演唱方法与器乐伴奏上借鉴西洋音乐的做法，迎合了上海市民文化娱乐及戏曲音乐审美更新的需要。

乱弹腔：乱弹腔剧种仅有绍剧。绍剧，又名绍兴大班。这种介于板腔体与曲牌体之间的剧种，在由“的笃板”发展起来的越剧兴盛前，也在沪上风行一时，它的主要曲调为二凡、三五七，与吹腔有渊源关系。

滩簧腔：滩簧腔早在清中叶已流行申江，清末民初重又勃兴，并且吸引着江苏、浙江的

滩簧剧种相继来沪，如苏州滩簧、常锡滩簧，宁波滩簧、余姚滩簧等，经历了二十世纪二三十年代的发展，形成别具一格的苏剧、锡剧，甬剧、姚剧，这些剧种的音乐唱腔、乐队建制无不在十里洋场中得到丰富和提高，如苏剧的太平腔板式就是在进入上海后完善定型的。沪剧作为滩簧腔中唯一在上海土生土长的剧种，它由清中叶的花鼓戏与说唱滩簧汇合形成，长期流行民间的东乡调 、西乡调以及来自滩簧的曲调成为基本唱腔。三四十年代后，〔长腔长板〕及〔阴阳血〕的形成，使沪剧在反映现代生活及表现江南民族音乐风格方面取得了长足的进展。沪剧音乐 也由此脱离了滩簧阶段，演变为都市大剧种，并完成了向板腔体的过渡。在板腔体唱腔成熟的同时，小曲民歌在沪剧中仍占有一定地位，于演出中发挥重要作用。

花鼓戏：属花鼓戏的剧种有扬剧。扬剧由维扬大班（香火戏）与维扬文戏（花鼓戏）结合而成。仍以花鼓小调及扬州清曲为主，曲调多达一百多种，常用的有〔补缸调〕、〔银钮丝〕、〔探亲调〕、〔满江红〕、〔杨柳青〕、〔四季调〕等。但由于近年来的发展，也出现了板腔体结构的唱段。

说唱音乐：源自说唱音乐的剧种有淮剧、越剧、南方歌剧。淮剧，早期曲调为流行于苏北淮阴、盐城地区的说唱门弹词，后发展为淮蹦子，并形成〔淮调〕和〔拉调〕两个基本唱腔，在此基础上创造的〔自由调〕和〔连环句〕，已成为淮剧音乐的主调。越剧，由宣卷说唱衍变形成。刚来上海时被称为“的笃板”，唱腔单调，缺乏吸引力，后经数代艺人的努力，将原始的〔落地唱书调〕、〔呤吓调〕发展为具有现代都市文化特点的〔弦下调〕、〔四工调〕、〔尺调〕等色彩丰富的板腔体曲调，为越剧柔软、委婉的音乐风格奠定了基础。南方歌剧，始终沿用评弹曲调，因缺乏剧种音乐个性，或者说在说唱音乐向戏曲音乐转化的过程中，未能解决音乐的戏曲化问题，为此在戏曲舞台上未能站牢脚跟。此外，崇明山歌剧的曲调来自当地民歌小调，为采用民歌串唱形式表演故事。

滑稽戏曲调很难归入哪一类，它主要来自上海与各地的戏曲唱腔及小调，甚至以流行歌曲与电影插曲当作剧目主题音乐，这种不以确立剧种自身唱腔为特征的做法，在全国剧种中是绝无仅有的。

上海曾经流行过的剧种尚有来自北方的山陕梆子及评剧，分属梆子腔及落子类。

上海地区戏曲音乐，除少数古老剧种如昆剧外，大多形成时间较短，唱腔结构简单，曲调容易上口，伴奏乐器单一。从声腔角度看，具有博杂、兼容的特点。上海地处南北交汇之所，五方杂处，交通便利，经济繁荣，各种艺术风格的剧种多来此献技。如以高亢、激越、粗犷为特点的京剧、梆子、评剧等北方剧种；以柔和、徐缓、细腻为特点的昆剧、越剧、沪剧等南方剧种，在上海汇合，互相借鉴、吸收，形成兼容性特征，沪上剧种的风格大多为柔软与刚烈相兼，无不与此有关。西方文化的传入，特别是欧美歌剧、电影、音乐的异国风格令沪上艺人与观众大开眼界，他们冲破传统阻力，借鉴西方艺术，为我所用。江南民间小调也成

为艺人的猎物。在改革唱腔过程中，艺人们还分别就唱腔的运腔方法、发音特点、场间音乐、乐器及乐队建制进行脱胎换骨的改造，最终打上了上海戏曲音乐的烙印，以崭新的面貌出现在舞台上。一些剧团还以著名演员唱腔及演唱方法为特点形成各种艺术流派。如京剧的麒（周信芳）派，越剧的袁（雪芬）、尹（桂芳）、范（瑞娟）、傅（全香）、徐（玉兰）、戚（雅仙）派；淮剧的筱（文艳）、何（叫天）、马（麟童）派等，唱腔流派的产生对剧种音乐的发展起到了推动作用。

昆剧音乐　传统昆剧曲调以南曲为主，兼用北曲，采用联套形式。这种音乐体制及风格延续了数百年，很少有实质性的突破，即使在高腔、梆子、皮簧等声腔剧种的冲击下，其改革步履仍十分缓慢，这种局面至清末才有所改观。流行上海的昆剧属苏州一派嫡传，结构为曲牌联缀体，常用曲牌有〔二郎神〕、〔集贤宾〕、〔侥侥令〕、〔上小楼〕、〔念奴娇〕、〔柳青娘〕、〔皂罗袍〕、〔新水令〕、〔赏花时〕、〔混江龙〕、〔梁州第七〕、〔红绣鞋〕、〔寄生草〕等。但因区域语言不同，自明代就形成自己特点，如明潘之恒《亘史》云："长洲、昆山、太仓，中原之音也，名曰昆剧。以长洲、太仓皆昆山所分而旁出者，无锡媚而繁，吴江柔而淆，上海劲而殊……。"又云："云间（松江府治）倾六朝之艳，而皖上与之颉颃矣。"无论是劲殊或艳丽，皆表明了明代上海昆剧有别于吴中之音，这一区别主要表现在音乐唱腔上。

清末上海昆剧由于受徽戏、京剧、花鼓等戏曲的影响，发展了锣鼓经及场景音乐。昆剧吸收了不少吹腔戏，如《思凡》、《芦林》、《借靴》、《拾金》、《贩马记》等，其所唱曲调艺人称为四平调，"曲词大致用七言或十言上下句方法，唱调有些象皮黄戏里的四平调，唱调中间也要加过门。"（赵景深等编《昆剧曲调》）例如：

你父若在监禁内

（《贩马记》李　桂枝〔旦〕赵　宠〔小生〕唱腔）

（正宫调）1＝G　　　　　言慧珠　俞振飞　演唱
　　　　　　　　　　　　赵景深　管际安等记谱

【三眼板】

4/4 0 53 5 0 61 6532 | 35 2 (2532 1612 35 2) | 6. 6 53 5 0 4 3212 |

（旦唱）你 父 若 在 监 禁

35 2 3 3 3 5 | 23 2 0 5 3. 2 1 16 | 1. 3 21 6 5 (653 23 5) |

内，七 品 郎 官

1· 5 32 3 0 2 0532 | 1 (0561 65 3 56 1 | 1) 53 5 0 6 6532 |

做 不 成。 (生唱) 听 妻

35 2 (2532 1612 35 2) | 6· 6 53 5 0#4 3212 | 3 2 1 1 16 56 1 |

言 心 暗 想, 言 语

6 0 1 2· 3 21 6 | 5 6 5 (653 23 5) | 5 5 3 23 5 3 2 |

颠 倒 说 话 不

1 1 0 3 0656 | 1 6 (6 1 3· 5 35 6 | 6) 6· 1 5 6 |

明。我 和 你 少 年

6 1 01 1 65 | 3 3 05 51 | 6 65 6 1 | 6 1 1· 6 56 1 |

夫 妻 何 妨 儿 嬉,反 在 那 里 哭 举 案

6 01 2· 3 16 | 5 6 5 (653 23 5) | 5· 3 2 3 02 2 3 | 1 - 0 0 ‖

齐 眉 永 不 离。

这种近似板腔体的上下句结构，不仅唱词通俗易懂，并且曲调清丽流转，婉妙悦耳。它使一字多音、字少腔多的昆剧注入了新鲜血液。

清末民初上海昆剧涌现了一批名震江南的唱曲行家及优秀乐师，前者如韩华卿、俞粟庐、王季烈、杨习贤，后者如鼓师朱廿一、陆松山、孙顺龙，笛师许松如、戴秋闻，弦子唐九州等。曲家俞粟庐上继叶堂、韩华卿度曲一脉，自创流派，形成以其及子振飞为代表的俞派唱法，上海昆曲界遂有“俞派唱法徐（凌云）派做”之说。俞派唱法主要有两个组成部分：用腔方法及习曲要解。前者为引腔运格方法，如掇腔、叠腔、擞腔、嚯腔、豁腔、呼腔、断腔等十余种，分别用于润腔、辨字、分韵及调剂节奏、增强气氛、配合动作等。

掇腔。在腔的进行中，或一字出口之后，于换气处稍作停顿，继而用原音快速续唱。如《牡丹亭·游园》〔步步娇〕中“闲庭院”的“闲”字：| 1 2 3 03 221 ⁝

闲

第三拍的十六分音符“3”即为掇腔。掇腔一般用于平声字，使唱腔轻灵，避免单调，又可防止字声腔尾上扬。《振飞曲谱》亦称为“带腔”，并细分为三式。

叠腔。和掇腔相似，可重叠一次，也可重叠多次，称为“二叠腔”、“三叠腔”、“四叠腔”，多用在平声字和上声字。如《琴挑》〔朝元歌〕的“长清短清”，第一个“清”字：

3 - ┆ 33 32，连同后面三个八分音符的“3”即为四叠腔。叠腔使演唱显得生动、丰
清

富，不致呆板。

擞腔。于一音出口之后，继用三音加以摇曳。第一音高出原音一个音阶，第二、三音与原音相同，如《游园》〔步步娇〕中“闲庭院”的“院”字：| 6.123 2221 6 - ┆
院

第一拍的十六分音符“3”及第二拍的十六分音符“2 2”即为擞腔。擞腔可用于各种字声和腔尾，但于去声字的腔尾运用，更可表达出去声字调的起伏性。

嚯腔。字头音出口后即截断，吞去一音，再接唱下一个音，其中不出声的一音即为嚯腔。如《游园》〔皂罗袍〕中“雨丝风片”的“雨”字：| 53 5 6 1 | 第一拍的八分音
雨 丝 风

符“3”略为张口而不出声，即为嚯腔。嚯腔多用于上声字，吞去的一音较前一音为低，用以突出上声字低沉的特点。《振飞曲谱》对运用嚯腔的三种情况有仔细分析。

豁腔：一个音出口之后，由原音向上滑行，唱出比原音高一个音阶的音，使演唱的音调上扬。如《游园》〔绕地游〕中“乱煞年光遍”的“遍”字：2³ 1 6 - 后倚音“3”即
遍

为豁腔。豁腔表现去声字及北曲作去声的入声字，可运用在腔头、腔中、腔尾，但皆不实唱。

呼腔，字头音出口即用力喷吐，出音比本音略高而虚唱，迅即回复到本音。如《游园》〔醉扶归〕中“花簪八宝瑱”的“宝”字：6 - ┆ 6 - 1 221 | 前一节的第三拍“6”，
宝

前半个音出口喷吐略高，后半个音仍回复到“6”的本音。呼腔用于阴上声及阳平声浊字。

断腔。字头音出口后戛然而止，再用第二个音起腔。如《游园》〔步步娇〕中“没揣菱花”的“没”字：3 02 35 ┆ 第三拍“3”出口即行休止，再由“2”起腔，中间断
没 揣

腔。断腔用以表现入声字，突出其声调急促的特点。北曲入声字派入平、上、去三声，故不用断腔。南曲并非每个入声字都唱断腔，亦需据曲情而灵活运用。

后者为唱曲中的四项技术要素：字、音、气、节。关于“字”，俞粟庐在《度曲刍言》中说：“学唱之人，无论巧拙，只看有口无口；听曲之人，莫问精粗，先听有字无字；若口齿分明，土音剔净，即有字有口；若出字不清，四声五音不明，是说话有口，唱曲无口。”表明念字乃唱曲前提：“辨四声，别阴阳，明宫商，分清浊等音，学歌之首务也。”音：用嗓要求音色（音质）美，要甜润、明亮、光滑、宽松；音色准，发音不准，念出荒腔；音域宽，能适应两个八度的音程；音量大，即使不用扩音设备，亦能满堂灌。气：昆曲无过门，唱时要求一气呵成，因此唱曲时必须用丹田气托住声音，才能神完气足，运气关键在于善于吸气、吐气、换气、偷气。

节：昆曲节奏，传统称为板眼或板拍，通常有一板三眼（叫正板，$\frac{4}{4}$拍），一板一眼（$\frac{1}{4}$拍）。在南曲中每于两个正板之间，增加四拍，使歌唱时间延长，所增之拍，叫“赠板，”也就是八拍作一板，此为昆曲特有之板式。散板曲则不受板眼限制。同一板式，有时要加快，有时要放缓。视剧情而定。俞派唱法至今仍不失为唱曲者的楷模。

1949 年后，以上海戏曲学校及上海昆剧团为骨干的专业单位，团结了“传”字辈老艺人及昆剧音乐工作者，对昆剧音乐曲调进行挖掘、整理，并在此基础上改革、创新。其成绩有如下几点：

一、传统剧目音乐。昆剧中有数以百计的元杂剧及明清传奇剧目，如何使它们重放异彩，既保持传统特色，又适应时代发展，这是广大昆剧爱好者的愿望。为此上海青年京昆剧团于 1959 年，改编上演了白仁甫的元杂剧《墙头马上》，剧本改编苏雪安，主演俞振飞、言慧珠，“传”字辈艺人朱传茗对该剧音乐唱腔作了重新设计。他选用的表达柔软俏丽感情的南曲〔二郎神〕，〔集贤宾〕及展现慷慨激昂情调的北曲〔九转货郎儿〕：

二　郎　神

（《墙头马上》李倩君唱腔）

1＝F $\frac{4}{4}$

言慧珠演唱

吴明远、辛清华记谱

サ 3 6 3 5 6 3 3 6 5 6 3 2 1 6 0 1 1 － 6 － |
承蒙你不畏嫌疑，佳期订来，历

$\frac{4}{4}$ 1 2 3 65 3 32 | 1. 2 3 32 1 . 6 | 5 － 6 . 5 |
乱 情 怀

3 5 06 5621 6 65 | 3 . 5 3 2 | 1 － － － | 1 － 6 1 |
难 自 解， 银

2 . 1 6 5 | 6 1 . 2 21 6 | 5 － 6 － | 5. 6 65 3 2 0 3 |
河 怎 阻？ 花 墙

3 － 2 1 | 6 － 1 03 2 3 | 5 2 21 6 － | 6 － 1 － |
权 当 梯

阶，片 刻 相 逢

成 永 爱。

集 贤 宾

（《墙头马上》李倩君［旦］裴少俊［小生］唱腔）

1＝F $\frac{4}{4}$

言慧珠、俞振飞演唱
辛 清 华记谱

（李唱）风 流 张 敞 俊 雅

才，早 一 见

见 怀，纵 私 订

姻 缘 人 震 骇，我 今

偏 自 调 排。

只要恩 情 似 海，

又 何 惧 旁 人 惊 怪？（裴唱）我

1 . 2 6 65 | 3 - | 6 01 2 3 1 | 6 1 2 | 1 - |
深 莫 负 了

2 3 2322 | 1 . 2 | 3 . 5 | 2 3 | 2 1 ‖
今 宵 相 爱。

以上二曲表达了李倩君与裴少俊的一见钟情、难分难解的爱情，听来感人肺腑。下面一曲则反映裴少俊对父亲活生生拆散他与妻子、儿女的不满，满腔悲愤一吐而出。

九转货郎儿·六转

（《墙头马上》裴少俊［小生］唱腔）

1 = E

俞振飞演唱
辛清华记谱

サ 6 6 5 - | 2/4 0 5 6 6 | 5 6 5 | 4 4 2 | 1 2 4 | 4 5 6 6 |
吓哈他， 他教我 写休书 魂飞 魄荡， 满腹中

5 6 5 6 | 1 1 | 6 . 1 4 | 4 5 6 56 | i 6 5 | 4 5 |
有千言 一时 难 讲。 我只得 惊惊 恐恐

1 1 7 1 | 4 4 1 1 | 7 1 7 1 | 1 1 7 1 | 2 21 7 1 6 |
悲悲切切 战战兢兢 委委曲曲 去求爹 相 谅。

5 5 6 56 | i 6 5 | 4 5 | 4 2 1 | 1 7121 | 71 6 5 |
只哭得 夫妻 儿女 泪如 雨 降，

5 4 2 4 | 5 4 2 | 1 2 4 2 | 1 1 2 1 | 7 6 5 ‖
生逼散 一家 骨肉 流离飘 荡。

这些曲牌突破了传统南北曲组合的局限，对原有的一些曲牌结构作了调整，使南北曲之间的衔接自然和谐，融为一体，在衬托人物性格方面取得了较好的效果。在曲牌的段落

音及终结音上，既保留了原有的风格，并由于使用了装饰音和滑音（如［二郎神］首句 3 6³3ˇ5 6³3 3ˇ6 5 6 3³21 60 1 | 1 －），延长了尾音（如同曲末句尾音 2³1 6 5 － | 6· 5 3 － ‖），使曲调的感情色彩更为饱满，表现力更为丰富，这一成功经验，为改编传统剧目中的曲调开拓了新的路子。

二、现代剧目音乐。昆剧是个古老剧种，在曲调上家底很厚，形成一套反映古代人民生活的音乐唱腔结构，而反映现代题材却几乎是一片空白。二十世纪六十年代，上海青年京昆剧团根据电影《红色娘子军》改编成昆剧《琼花》，在曲调上作了四个方面的尝试：

1.确立主人公的主题唱腔。为了表现琼花坚强不屈的性格，选 用了正净戏《刀会》的第一支曲牌〔新水令〕里的“大江东去浪千叠”中“大江”二字所用的高亢雄壮的唱腔。3 － 21 10 | 22 21 3 30 ‖ 作为琼花（华文漪饰）的主题唱腔。从她第一次出场所唱的“逃出水牢”的“逃”字，到琼花参军时所唱的“就为这千条紫”的“就为这”三字，以及在第八场所唱的“一心要参加光荣的共产党”的“共产党”三字，都是参照不同情景，使主题唱腔通过换调方式，出现在唱腔中间，用以贯串全剧，在各个重要情节上，也以这句主题唱腔为伴奏音乐，加强气氛。

2.借鉴“草昆”中的快板腔。在第四场琼花参军时，移植了一段金华地区的武义草昆中的快板腔，表达琼花为什么要参加革命队伍的强烈愿望：“就为这千条紫，就为这万道青，……难道说不能来当兵，难道 说不能去打仗……。”象这样富有革命激情的唱词，只有采用快板形式，才能得到充分抒发。

3.插用板腔体唱腔。第三场戏中有整段的七字句，为适用这种词体，穿插安排了板腔体的曲调，如红莲唱：“红莲生来好命苦，家住东山虎头峪，……小小女婿早夭折，不满三岁命呜呼……。”不仅如此，还在句中和句尾，都加插过门，使唱腔得到延续。与近代沪上流行《贩马记》等吹腔戏中的板腔体唱腔相比，《琼花》中的曲调板式更为完整，乐句突破上下句的局限，句式也自由得多。

4.吸收歌曲和民间小调。为烘托琼花入党时(第八场)的气氛，把《国际歌》的音调糅进唱腔中去。例如：

(5 | 3 － | 2 5 | 1 － | 7 ·) 77 | 6 · #5 6 2 | 2 － |

为了　解　放　全人　类，

2 32 1265 | 4ˇ23 5 4 | 3 5 6 | 1 1235 | 2321 6156 | 1 － ‖

努力　奋　斗到　终　身，永做　革　命　人。

与此同时还把电影主题曲《娘子军连歌》，改成昆剧的齐唱曲，用以烘托庄严雄伟的场面。例如：

向前进！向前进！

1＝D $\frac{2}{4}$　（《红色娘子军》齐唱唱腔）

向前进！向前进！战士责任重，妇女冤仇深。

共产主义真，党是领路人。扛枪为人民，

奴隶得翻身。共产主义真。

这些艺术手法在《风雨送菜》等现代剧目中也有运用。

三．新编历史剧、古典剧音乐。“文化大革命”后，为促进昆剧事业发展，上海昆剧团建团不久，就创编了一批历史剧与其它题材的剧目，新编剧目坚持发扬传统昆剧曲调和古典音乐风格，《蔡文姬》是这方面代表作品。《蔡文姬》一剧的音乐，以塑造人物形象、抒发感情为主，在运用传统的南北曲曲牌时，首先注意曲牌调性、调式的统一连贯，尽可能使用同宫调套数中的曲牌以求得音乐上的协调，如第二场蔡文姬上场时用了〔赏花时〕：

赏　花　时

（《蔡文姬》文姬［旦］唱腔）

1＝D

化文漪演唱
辛清华作曲

多感那快马传书

丞相贤，（稍慢）每念及

3 61 5 6 1 2 2 | 1.2 176 5.4 | 6 - 5 4 4 |
老 父 遗 篇 泪 如

3 - 2.5 | 3.2 17 6 - (1 | 54 35 6.56) |
泉。无 奈 何

i.2 3 56 | i.3 23i7 6.i 545 | 66 54 3.66 |
骨 肉 情 竟 牵。 哎

50 0i 6.532 125 | 3 - - - | 05 6i65 3212 323 |
我 呵， 我无术 分身

2 0i 2 - | 623 17 6.1 5 | 5 232 1 2 | 6 564 03 32 |
去 留 各一 半， 难 也 难， 催藏

1 23 5 56 54 | 35 3 5 6.i 65 | 32 125 3 - ‖
马 不 前。

左贤王夫妻对唱，则选用〔混江龙〕、〔油葫芦〕、〔寄生草〕同套北曲曲牌。这些音调相邻的曲调，较好地抒发了蔡文姬的离别之情，并歌颂了民族和睦。其次，传统昆曲音乐中的同一宫调曲牌虽曲调不一，但总有一个特殊音调（主题唱腔）贯串始终，因而形成套曲的完整性。在继承这一艺术手法时，并借鉴了《琼花》音乐中的主题唱腔做法，赋予主要人物有一个性格特色的旋律，穿插于各个唱段，使人物的音乐形象完整统一。蔡文姬的主题唱腔取自琴曲《胡笳十八拍》中的一个典型乐句，在相关的曲牌中也都糅进了这一乐句，保持了曲牌联套的完整性。再次，昆剧传统曲牌多在乐名中间行腔，《蔡》剧在创造性地运用句尾大行腔的同时，重点发挥曲牌乐句中字少音多的特点，使唱词中充满想象力的意境得到拓展；同时在旋法上的更为细致地刻画，也使节奏的顿挫和伸展显得跌宕多姿。还有，在慢曲处理上，保持了平稳、徐缓的风格，蔡文姬的细腻复杂的内心活动因而得到了淋漓尽致的表现。并且，根据剧情需要，运用了移调、加花、变形等作曲手法，既突出了主题唱腔，又有层次地再现人物心理活动的变化。如第三场〔梁州第七〕的重新谱写，使蔡文姬的性格在较高的层次上得到表现。例如：

梁州第七

（《蔡文姬》蔡文姬［旦］唱腔）

1 = ♭B

化文漪演唱
蔡瑶铣等伴唱
辛清华作曲

(5356 1612 3235 6561) | 2/4 2 21 | 6. 1 53 | 6. (56) |
（男女声伴唱）难！

(3. 3 33) 转 1 = F（前3＝后6）
16 125 | 3 - | 1/4 (6 | 1 | 56 | 35 | 6. 6 | 66 | 66) |

サ 2. 3 55 5 6565 2 3232 201 71 2 - |
（蔡文姬唱）好　夫妻

mf
1/4 (2. 2 | 21 | 65 | 61 | 54 | 3. 3 | 33) | 3 54 |
（伴奏停）　从今

（伴奏入）　慢
(3. 5 61 2 21 6153)
3 02 1 25 | 4/4 3 - - - | 6. 1 5. 435 6 665 |
后　南　天

103 23 5. 1 6 65 | 3 61 655643 22 032 | 1 2. 3201 6 5655 |
北　地，

6 - 2. 5 43 | 2. 3201 71 0 2 3 | 6 65 4543 2 32 125 |
十　二　年　恩　爱，

(3. 5 6165 4543)
3 - - 0 | 2. 3 5. 653 2. 16 061 | 35 231 612 176 |
文　姬　我　冷　暖　自

5 - 2. 3 176 | 561 6. 535 20 (3 1613) | 2. 3 1. 321 601 2354 |
知。感　王　爷　剪　私　情　全　大　义，

为民族和睦 忍别轻

离。 一轮铜镜 万缕

相思， 临别时

（女声伴唱）万缕相思

诉不尽浓情密意，

浓情密意。

怕回首草原雪舞，穹庐云低。

怕回首草原雪舞，穹庐云低。

听，

mp

6 · 6 1 | 2 · 2 2 1 | 6561 5635 | 1/4 6 · 6 | 6 6 | 6 6) |

サ 6 1 5 4 3 - (3.3 33 | 1/4 3. 2 | 3 5 | 6561 | 5 4 | 3. 3 | 3 3 | 3 3)

(女独伴唱)骊 歌 起，

1 2 3 57 6 - (6.6 66 | 1/4 6 2 76 5 | 6. 6 | 6 6 | 6 6) | サ 22 23 |

车 马 催， 不忍

5 - | 1/4 (5 | 2 | 3 | 6 | 5. 5 | 55 | 55) | サ 1 6 5 (4.4 44 46 5654 4 - 0 0

听， 娇 儿 啼，

30) (伴奏停) (伴奏入) (0 66 65 |

3 03 2 3 5 · 6 2. 3 1 7 6 - - | 2/4 4. 2 45 6) | 0 2 3 3 |

肝 裂 肠 碎。 (女声伴唱) 这 龙 城

6 6 1 2 | 3 56 0503 | 23 1 2 | 3 56 54 3 | 2 6 7 6 |

到 处 是 情 切 切 的 系 人 柳 枝，(男声伴唱)那 胡 笳

2 1 0201 | 61 3 0305 | 6. 1 3 5 | 6 12 17 6 | 5 6. 5 |

声 声 是 恨 绵 绵 的 离 人 悲 泣。(合)迟

7 - | 3. 5 6 6 | 2. 3 1 6 | 0 35 61 5 | 3 0 |

迟！ 四 牡 骓 骓 万 石 态 怎 可 戴 得 起，

(女独伴唱) 5. 6 1 |

且 挥

(1. 1 1 1 | 1. 2 7657) | 6. 5 2 2 3 | 5 0 6 65 | 4 . 5 |

(文姬唱) 驱 那 离 愁 去，离 愁 去。

1 - | 1 - | 0 0 | 0 0 | 0 0 |

鞭，

| 6 - | 0 2 3 5 3 | 6·2 1 7 6 6 5 | 4 5 | 6 1 2 1 7 6 |
愿 匈奴 汉 朝 永 和
| 0 0 | 0 0 | 0 0 | 0 0 | 0 0 |

| 5 0 | 0 0 | 0 6 5 4 3 | 1 6 5 | 2·3 1 2 5 |
怡， 亲人 骨肉 会 有
| 0 6 1 3 5 | 6 1 2 1 7 6 | 5 - | 0 0 | 0 0 |
（女声伴唱）永 和 怡，

| 3 - | 0 0 | （0 3 2 3 5 3 5 6） | 0 0 | 0 0 |
期。
| 0 0 | 6 5 3 2 3 1 | 0 0 | 1· 2 | 6·1 5643 |
（男女齐唱）亲人 骨 肉 会 有

| （6· 5 6 | 1·6 1 2 5 | 3 - | 3 -） ‖
| 6 - | 6 - | 6 - | 6 0 ‖
期。

《钗头凤》中的〔红绣鞋〕、〔迎仙客〕是第七场《吊园》陆游唱段。剧中八十岁的陆游重返沈园旧地，回忆年轻时的一段爱情悲剧，勾起无限伤痛。作曲者辛清华在曲子前谱写了以二胡为主的前奏，用以衬托沈园的荒凉景色。唱腔中加入过门，句尾设计拖腔，使曲子句逗分明，情感表达更为清楚。最后两句突破该曲牌的传统曲调定式，根据北曲起伏跌宕大的特点而进一步发挥创新，以大幅度的高低对比表达诗人报国无门极度怨愤，以及形只影单孤寂落寞的凄凉心情。例如：

红绣鞋　迎仙客

（《钗头凤》陆游［老生］唱腔

（正宫调）1＝G

计镇华演唱
辛清华作曲

【红绣鞋】感叹地

那边厢斜阳枯树，画角声惊起啼鸟，旧游处早荒芜。禹寺钟如故，春波照影孤，痛玉骨长埋泉土！

【迎仙客】

看这里断墙尚留断肠诗，那蜘蛛用游丝将残笔补。忆忠言我有负卿的柔情万缕，枉读那万卷书，无力破险阻。

mf

问大地哪里是书生报国处？

渐慢

屈曲迷茫小路！

上海昆剧音乐虽是曲牌体唱腔，但也注重板式，艺人们在传统的一板三眼、一板一眼的基础上，对叠板、散板及赠板也加以运用和发展，并且，为了适应创编剧目的需要，创用了快板、紧打慢唱、快三眼、一板两眼（$\frac{3}{4}$拍）、宽板等新板式，使昆剧音乐在保持曲牌联缀体制的同时，丰富板式节奏，拓展艺术表现力。在语言上，将南昆语音、北昆语音及普通话三者结合，并用现代汉语普通话四声处理字音语调和行腔的关系，这样在保留了南北昆剧语言精华的同时，使青年观众易听易学。以后的《唐太宗》、《杨贵妃》诸剧中也都继承了这些古典音乐艺术手法。

魏良辅的水磨调昆山腔创始之初，用于冷板清唱，是没有场景音乐的，昆剧场景音乐形成何时，因记载不详难以考证，但在清末上海昆剧的本戏、灯戏中已见大量使用。发展至今可分为如下几种类别：

1. 军乐：如〔将军令〕、〔水龙吟〕等，多用管乐、击乐演奏，表演点将、出猎、打仗等场面，以粗吹为主。

2. 宴乐：如〔雁儿落〕、〔傍妆台〕、〔哪吒令〕等，多用弦乐、弹乐演奏，表现宴庆及吟诗场面，以细吹为主。

3. 喜乐：如〔普天乐〕、〔小拜门〕、〔山坡羊〕、〔节节高〕等，多用细吹（指以笛为主）演奏，表现喜庆、做寿、婚礼等场面。

节　节　高

1 = D $\frac{1}{4}$

【流水板】

	2̇ 1̇	1̇ 2̇	1̇	1̇	2̇ 1̇	6 5	6	6	5 1̇
小铙钹	X	X	X	0	X	X	X	0	X
小锣	0 X	0 X	0 X	X X	0 X	0 X	0 X	X X	0 X
念法	才台	才台	才台	台台	才台	才台	才台	台台	才台

	1̇ 6	5	5	6 5	1 2	3	3	3 6	5 3
小铙钹	X	X	0	X	X	X	0	X	X
小锣	0 X	0 X	X X	0 X	0 X	0 X	X X	0 X	0 X
念法	才台	才台	台台	才台	才台	才台	台台	才台	才台

2	2	3 2	1 2	1	1	（下略）
X	0	X	X	X	X	
0 X	X X	0 X	0 X	X	X	
才台	才七	才台	才台	才	才	

4．舞乐：如〔鲜花调〕、〔到春来〕等，表现欢快、吉庆及舞蹈场面。

到　春　来

1＝D $\frac{1}{4}$

【流水板】

吹奏乐器	0 2	3 2	3	3 5	6	5 3	2	2 3	3 5	6 5
小　鼓	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
铙　钹	0	X	X	X	X	X	X	X	X	X
小　锣	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
大　锣	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
念　法	0	才	才	才	才	才	才	才	才	才

6	6 1	2 1	1 2	1 7	6	6 2	3 2	3	3
0	X	0	X	0	X	0	X	X	X
X	X	X	X	X	X	X	X	X	X
0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
才	冬	才	冬	才	冬	才	冬	冬	冬

5	3·2	12	31	12	17	6	61	21	6
X	X·X	XX	0X	X0	X0	0	0	0	0
X	X·X	XX	0X	X0	X0	X	X	X	X
0	X·X	XX	0X	X0	X0	0	0	0	0
0	X	0X	0X	X0	X0	0	0	0	0
冬	仓.才	才仓	乙仓	仓0	仓0	才	才	才	才

53	35	6	61	21	6	6 12 :‖
0	0	0	0	0	0	0 :‖
X	X	X	X	X	X	X :‖
0	0	0	0	0	0	0 :‖
0	0	0	0	0	0	0 :‖
才	才	才	才	才	才	才 :‖

该曲牌情绪热烈活泼，以吹管乐器为主，配以击乐。在昆剧传统武戏中用于小兵器短兵相接的开打舞蹈动作或单件兵器的表演。打击乐器除铙钹每拍击奏外，其它击乐器的加入全仗司鼓掌握演员动作表演时即席加奏。视演员表演时间长短，不断重复演奏，但也可随意收结。

5. 哀乐：如〔哭皇天〕、〔苦伶仃〕等，表现死亡、丧葬场面。

6. 神乐：如〔万年欢〕、〔普庵咒〕等，表现祭祀、请神场面，以粗吹为主。

其他尚有〔泣颜回〕、〔园林好〕、〔江儿水〕、〔新水令〕等表现各种场景。场景音乐的使用，使沉闷、清冷的演出氛围大为改观，它对发展剧情、衬托人物性格、活跃场面具有一定作用。近代上海昆剧场景音乐更趋于完整化和系统化。

传统昆剧的锣鼓经是十分丰富的，对京剧及地方剧种有很大影响，同时又从京剧中吸收了不少锣鼓牌子，尤其是武戏。清末上海昆剧常用锣鼓经有：〔凤点头〕、〔纽丝〕、〔回头〕、

〔叫头〕、〔急急风〕、〔上天梯〕等，配以场景音乐和人物动作，表达剧情和人物性格。

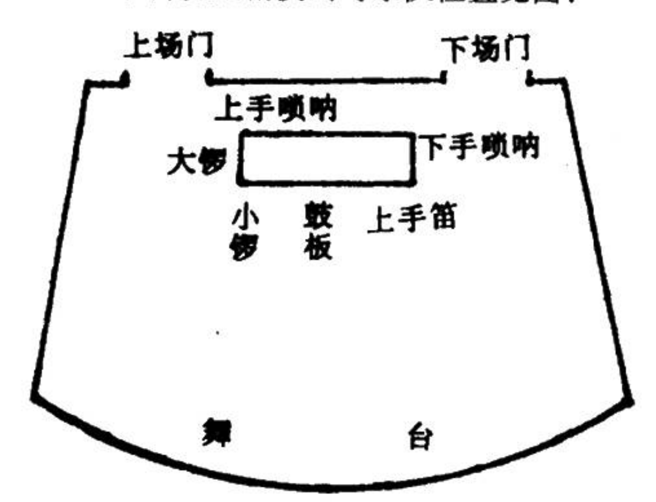
唱腔及场景音乐的配器作曲1949年后发展较快，作曲家们在保留传统演奏方法的同时，适当地运用具有时代风格的配器音乐手法，如支声复调中的单声部和多声部的音乐结构和复调音乐设计，使唱腔音乐和场景音乐的配器色调更为绚丽多彩。在舞蹈配器方面，吸收了迪斯科、霹雳舞等节奏感较强的伴奏音乐，如张洵澎演出《牡丹亭·游园惊梦》时选用迪斯科舞步，伴奏时就融化进有关的音乐旋律，使台上的演员舞蹈动作与音乐伴奏和谐协调。

场面。清末上海昆剧演奏乐器主要有：

一、打击乐类：鼓，为场面组织者及指挥者；板，为歌唱及器乐击节者；大锣，武将上场、出兵、开打等剧情所用；齐钹，大锣之辅佐者；小锣，抒情及欢快场面所用；堂鼓，用于文官升堂、武将升帐、会阵交兵等场合；汤锣，吹奏细吹打曲牌时所用；小齐钹，吹奏粗吹打曲牌时所用。

二、管弦乐类：笛，主奏乐器，唱曲及场景音乐所用；大唢呐，用于行军、开道等场合，全场合唱的曲调，用两支大唢呐伴奏；小唢呐，正净或老生一类脚色所唱曲调用之；笙，笛之辅助乐器，用以伴奏唱曲；三弦原为昆剧主奏乐器之一，后退居次要，为笛之辅助乐器；此外尚有云锣（由九面小锣组成，可打出不同音高），吹奏细吹打曲牌时所用。

乐队一般由六人组成，传统昆剧演出时乐队位置见图：



其中鼓师（俗称打鼓老）、笛师、上手唢呐、下手唢呐、大锣、小锣（兼小鼓）各一人。其他乐器由六人分别兼管，无严格划分，以不影响主奏乐器为原则。旧时用小鼓，今仅清唱用，演戏则废弃。全福班阶段，乐队人员兼检场，至传字辈新乐府时期，设专职检场人员，乐师只职司乐。

1949年后，伴奏乐器除原来的六大件外，又增加了一些乐器，甚至西洋传统乐器及现代电子乐器。吹奏乐：梆笛、三孔口笛、新笛、箫、中音笙、排笙、双簧管、巴乌等；弹拨乐：柳

叶琴、中阮、大阮、扬琴、大三弦、古琴、古筝等；拉弦乐：高胡、板胡、中胡、大提琴、低音提琴等；打击乐：碰铃、大小木鱼、串玲、梆子、广东板、云锣、三角铃、通通鼓，以及电子琴、钢板琴。还发掘了面临失传的号筒、先锋、莲花棒等。伴奏乐器的多样化，使昆剧音乐的内涵和外延得以延伸，为上演新编历史剧及现代剧创造了条件。

昆剧曲谱原为工尺谱，清末明初在上海刊印的《昆曲大全》、《集成曲谱》、《六也曲谱》等，也都用工尺记谱，同时还保留板眼符号。工尺谱与七音、简谱的关系如表：

工尺谱	上尺工凡　　六五乙
七　音	宫商角变(徵)徵羽变(宫)
简　谱	1 2 3 4　　5 6 7

低八度音在每一工尺符号末笔向下一撇，如上、尺、工、凡、方、五、乙；高八度音在每一工尺符号末笔向上一撇，如上、尺、工、凡、亢、五、乙，或加单人旁，如仩、伬、仜、仉、伩、伍、亿。民国年间，上海出版了简谱和工尺谱与简谱对照的昆剧曲谱，如上海华通书局《昆曲新谱》、中华书局《昆曲新导》。

1949年后主要采用简谱，上海戏曲学校用简谱教授学生，取得较好效果。1982年由上海文艺出版社出版的《振飞曲谱》也用简谱记曲。近年来上海昆剧团排演新创作剧目时，试用五线谱。

上海是最早录制昆剧唱片的地区，二十世纪三十年代，百代、胜利、高亭、蓓开等唱片公司，分别为俞粟庐，杨习贤、庞世奇、俞振飞、高砚耘、张谋良等灌制了《西厢记》、《牡丹亭》等唱片发行于世。近年来，随着录音、录像的普及，在对传字辈老艺人和俞振飞的表演艺术、音乐唱腔进行抢救的同时，并录制了华文漪、梁谷音、岳美缇、蔡正仁、计镇华、刘异龙等中青年演员的唱段及折子戏，使昆剧这一古老戏曲艺术得以保存。

京剧音乐　京剧于清同治六年(1867)传入上海，初名京班，属皮簧腔系剧种，主要腔调为西皮、二簧。在京剧南派形成前，上海京班艺人主要来自京津地区，因此早期上海的京剧音乐全部沿袭京朝派的特点。后来由于几代艺人的努力，才产生具有地方特点的京剧南派音乐风格。

早期京班以老生为主，南下的老生名家颇多，有夏奎章、杨月楼、周春奎、孙春恒等，当时张二奎(奎派)唱腔比较流行，他们都对南方演员的唱腔产生影响。据《菊部丛刊》载，光绪末年吕月樵创排的《戏迷传》，曾摹仿张胜奎的《打鼓骂曹》、景四宝的《定军山》、周春奎的《状元谱》、孙小六(春恒)的《乌龙院》、张二奎的《焚绵山》等唱腔。他宗法孙菊仙的《洪羊洞》是上海百代公司录制传存的早期音响资料之一：

选自《洪羊洞》杨延昭唱段
（吕月樵演唱）

（【长锤·夺头】略）(0 56 | 2/4 1 23 21 6 | 56 5 5 3 | 2325 3276 | 5 35 2161 |

【二簧原板】(♩=92)

5 2 3276 | 5613 7656 | 1 23 21 6 | 56 5 5 56) | 2/4 2. 5 3. 2 |
这 儿

2 2 (35 | 32 1 6123) | 5 3 | 2. 1 2 3 | 10 (23 5676 | 1376 5676 |
载 未 出 兵 (呐)

1 23 21 6 | 56 5 5 56) | 3 3 | (3 56) 3 26 | 1 - | 1 2 |
干 戈 宁 静，

7. 6 5. 6 | 6 5 6 | 6. (5 | 6 5 6567 | 65 3 65 6 | 3 23 6561 |

2 43 43 5 | 2327 65 6 | 5 3 32 7 | 6 2 7656 | 1. 2 3 6 | 5 6 5 56) |

2 1 31 2 | 2 2 1 6 | 0 2 2 3 | 3 5 | (5 5) 2 | 1 2 | 2. (5 |
马 放 山 甲 入 库 共 享 太 平。

2 35 32 1 | 6723 7656 | 1 2 3. 6 | 56 5 5 36) | 3 2. 1 | 2 (2 2 35 |
官 封 我

3 21 6123) | 5 3 | 2 1 2 3 | 10 (23 7656 | 1376 5676 | 1 2 3. 6 |
节 度 使(噫)

5 5 5 56) | 2 5 | (5 32) 2321 | 1 (23 56 1) | 5 2 3 (5 | 5) 2 2 3 |
三 关 总 镇， 食 君 禄 必 须 要

5 6 6 | 6 0 3 21 | 2 · 3 | 2 355 | 05 25 | 767 2 | (22) 35 |

当报皇恩。那听樵楼鼓冬冬人烟肃

6 - | 6 56 71 | 7· 6 6 | 66 5 35 | 6 · (7 | 6 23 76 5 | 62 12 |

静，

35 321 | 2321 32 5 | 2327 6561 | 52 3276 | 5613 7656 | 12 3· 6 | 55 5 56) |

3 2 2 | 2 1 6 | 0 2 2 3 | 3 5 | (5) 2 | 2 - | 2 · 3 |

身骨倦眼朦胧瞌睡沉

3· 5 35 | 6· 7 67 | 5· 6 23 | 5 1 | 6 5· 3 | 5 - | （下略）

沉。（呐）

这种摹仿当时名家唱段，融各种艺术流派于一身的做法，为形成兼融性很强的京剧南派唱腔开创了先河。

在形成京剧南派音乐过程中，一些演员在编演新戏时，对传统唱腔进行革新。如旦脚冯子和对早期青衣调门高、声音窄、收音硬的唱腔进行改革，使其调门有所放低、声音有所放宽、收音也较柔和。

选自《战蒲关》徐艳贞唱段
（冯子和演唱）

（【大锣夺头】略）(3 2 | 4/4 12656 1235 2535 2161 | 5 61 56 5 5 12 6 1) |

【二黄慢板】 (♩=76)

1 6 (5) 1 2 2 1 6 | 5 5 (6 5· 3 23 5) | 7 6 (5) 7 65 5 35 |

看皎皎一轮月

6 (6 5) 7 2 6 6 | 1 1 60 (5· 6 5615 | 7276 55612 3233 2162 |

16 1 32 1 2533 21 6 | 5 61 56 5 5 72 6 1) | 5 72 6 50 1 5 6. 3 |
乾 坤

(6 6) 3535 6 1 5 0 | 1 6 (23) 7.276 5.656 | 761 7 (6) 5 65 3 5 |
满 照，

6 3 0 2 1 3 2 | 7. 2 7 (6) 5. 6 5 35 | 6 — (6727 6757 |

6756 1216 5612 61 5 | 3 33 2333 3333 3276 | 5 6 56 5 5072 6 1) |

5 6 0 6 6 1 61 | 2 (2 3) 5656 7 | (7 6) 5. 3 1 7 (6) |
徐 艳 贞 盥 净 手

5672 6 (5) 5 35 6 | 6 (6 5) 1 7 0 | 5. 6 76 5 6 6 |
捧 定 香 盘。

6 5 0 35 3 5 0 | 3. 5 6 1 5 1 65 3 | 50 6 56 1 5 5 5 |

5 · (6 5. 6 7276 | 5 56 1 3 2533 2132 | 1 56 1 3 2 3 3276 |

5 6 56 5 5 72 6 1) | 1 6 (56) 1 1 7 61 | 5 · (6 5 3 23 5) |
奴 心 中

7. 2 6 (5) 7 65 5 35 | 6 (6 56) 7 2 6 6 | 1 6 0 (6723 7656 |
只 有 这

1 1 2 3 3 2 3 3276 | 5 6 56 5 5 72 6 1) | 7 2 6 5 3 (5 6757 |
三 件

6 5) 3 5 6 1 5· 6 | 1 6 0 (5· 6 5 6 1) | 7· 6 5 6 (7) | 3/4 2 2 1 2 3 2 0 |
大　　　　　愿，　　　　　　　今　日　里　　　　花

2/4 0 3· 5 6 2 7 6 | 6 3 5 (6 5 6) | 5· 1 3 5 6 | 0 7 6 7 6 5 | 5 3 5 | （下略）
园　　　　　里　　　　　祝　　拜　　苍　　天。

北方一些著名演员对京剧南派音乐的形成产生过重要影响，如谭鑫培、罗小宝、刘鸿声及梅兰芳、程砚秋等，他们不仅常来上海演出，并且所培养的生徒中不少扎根上海梨园，一些专业演员及业余票友也学唱他们的唱腔，因此京剧南派音乐唱腔中，多继承了这些名家的风格。如女老生露兰春师宗刘鸿声，把刘派唱腔运用到她所排演的连台本戏中去，《苏武骂毛延寿》、《宏碧缘·探山》等，均是红极一时的唱段。

清同治、光绪年间，京班在上海与徽班、梆子班同台演出，这对京剧南派音乐风格的形成产生了直接影响。京班在接受了徽班大批剧目的同时，老徽戏中的一些腔调，如高拨子、吹腔、〔清江引〕等也兼收并蓄，并通过京剧艺人的加工，成为京剧南派的特色唱腔。高拨子的定弦是“1—5”，有〔导板〕、〔回龙〕、〔原板〕、〔垛板〕、〔散板〕、〔摇板〕等板式。落音比较自由，上句落音可在“1、2、3、5、6、2̇”各音，下句落音可在“1、5、6、i̇”各音。除〔原板〕的上下句均为板起板落外，其他格式上的约束较少，因此在1949年后南北新编剧目中使用甚多。高拨子曲调在形成之初，是用唢呐伴奏的，在京剧里用专门的拨子胡琴（又称大筒胡琴）伴奏，其音色特殊，特别适合表现悲壮或激昂的感情。徽班艺人王鸿寿（三麻子）改演京剧后，成为京剧南派的代表人物，他在《徐策跑城》中唱的高拨子带有浓重的徽调色彩。

耳边厢又听得家院来禀

（《徐策跑城》徐策［生］唱腔）

1 = #G

王鸿寿演唱
曹庆信记谱

（【大锣导板头】略）(サ 1 1 1 1 1 1 i̇ i̇· 5 6 i̇ 5 3· 5 6 6 5 3 3 2 2 1

【高拨子导板】

1 i̇ i̇ i̇ i̇ 6 5) 3̇ 3̇ 2̇ 5̇ 3̇ – (2 1 2 3 3 3 3) i̇ 2̇ 3̇ 2̇ i̇ 6 6 6
耳边　(呐)厢　　　　　　　　　　　　又听得

i - (i i i i) 3 2 2 2 - 3 3 3. 2 2 - （【乱锤】、【大锣帽子头】略）(哆罗 0 211)

家 院 来 禀，

【回龙】 (♩=60)

2/4 i 23 i (i6) | 1/4 5617 | 6 (i) 56 | i 5 | 606 5 | 133 2 | 3 (21) |

老 徐 策 站 城 楼。 我的 耳 又 聋，我的 眼 又(哇)花，

33 50 | 6 i 0 | 3 5 0 | 6 6 i 0 | i. i i 0 | i i i i | 6 i i |

耳（呀）聋 眼 花， 眼 花 耳（呀）聋， 观 不见 城下儿郎 哪 一（呀）

3 0 3 5 | 5 3 3 5 | 6 0 5 | 6 i 0 | i i i | i i 1 | i 6 5 |

个？ 尔就 跪在城（呐） 边。 尔 家 住 哪 省（呃） 哪 府（呃） 并 哪

3 0 3 5 | 3 3 0 | 3 5 | 5 6 i | 6 0 6 5 | 5 3 3 i | 6 0 6 5 |

县？ 尔是 哪 个 村 庄 有 家 门？ 尔是 住 外 城 还是

5 5 3 i | 6 0 6 5 | 5 3 3 0 | 3 5 3 | i 3 3 i | 6 0 6 5 | i 3 3 2 |

住（哇）内 城？ 尔的 家 中 还 有 几 个 人？ 尔的 爹 姓

3 0 5 5 | 3 3 5 | 6 6 6 5 | 3 3 0 | 5. 6 i | 6 0 6 5 | 3 0 i |

什？ 尔的 母 姓（呐） 什（呐）？尔是 排 行 第 几 名？ 尔要 说 得

6 0 6 5 | 3 0 i | 6 (6 5) | 3 3 5 | 6 (6 5) | 3 5 | 3 5 |

清、尔要 道 得 明。 开 了 城 放 了 吊 桥

5 3 i | 6 (6 5) | 3 i | 6 (6 5) | 5 i | 6 (6 5) | 3 5 |

来 进 城， 说 不 清、 道 不 明， 要 想

3 5 | 3 i | 6 0 | 5. 6 | i. 0 | 2/4 i 3 2 i | 6. 5 656 |

进 城 万 不 能。 报 上 花 儿 名，

0 i 0 6 | 5 0 6 i | 5 6i 65 3 | 5 0 6 i | 5 6 6 0 | サ 3 5 6 i

报上 花名。

（【丝边一锣】【纽丝】略）

【散板】

听说姣儿到来临，（大　仓）

喜在眉头笑（哇）在心，（大　仓）家院开城把

吊桥放。

（【大锣住头】略）

《水淹七军》是徽戏“吹拨”系统的代表作，其中的〔高拨子原板〕在节奏上配合剧中人关羽观察敌情时的身段表演，作了特殊的变化。

选自《水淹七军》关羽唱段
（林树森演唱）

（龙冬　答答答台　仓令才　乙台仓　扎　扎　仓　0）

【高拨子原板】

曾破黄巾　灭　贼　党，

北平曾把　那　龙　虎

伤。（念）过　0五　关，（仓令才　乙台仓　扎　扎　仓　0）

56 i i 3 | 5356 i3 5) | 35 5 6 6 | 6 65 3 2. | 2 (432 13 2) |
过 五 关来

3 0 6 3 | 5. 3 5 (63 | 5 5 5) | 0 0 | 0 (0 2 | 1235 2176 |
诛 六 将，（念）擂 鼓，(仓令才 乙台仓 扎 扎 仓 0)

56 i i 3 | 5356 i3 5) | i i 2 i | (i276 56 i) | 2. i i 6 | i (5676) |
擂鼓 三通 斩 蔡 阳。

6 6 | i i 6 65 | 3 2. 2 | (2432 13 2) | サ 2 2. i i . 6 2 -
关 平 周（哇）仓 土 山 上，

【摇板】
（【闪锤】略）(1 1 i) i i 2 3 i - 5 5 6 6 6 i（【住头】略）‖
生 擒 庞（呐）德 如 探 囊。

京剧南派中唱吹腔的戏有《奇双会》(《贩马记》)、《武松打店》等和部分关公戏。《奇双会》的李奇哭监是拨子、吹腔兼唱。此外，在一些皮簧戏中也夹唱吹腔，如《斩经堂》，在高拨子和二簧之间夹唱吹腔。

选自《斩经堂》吴汉唱段
（周信芳演唱）

【吹腔】
4/4 (扎) 6 0 1 3 | 2 (0 32 1 65 6123 | 2) 2 2 (0 3 3 2) |
在 前 堂 奉 了

1 (1 1) 0 5 6 | 5 3 3 5 (3 5) | 6 . 0 7. 2 7 6 |
母 亲 命，经 堂 去

5 (6. 1 5653 23 5) | 5 6 1 0 1 2 | 1 (0 61 5. 6 5612 |
杀 王 氏 兰 英。

1）6 0 1 3 | 2（0 32 1 65 6123 | 2）2 0 3（2）|
迈 虎（哇） 步 且 把

1 - 0 5 6 | 5 3 3 5（3 5）| 6 · 0 7 2 7 6 |
经 堂（呃） 进，窃 听 王

5（6 1 5 3 2 3 5）| 5 6 1 0 1 2 | 1（下 略）
氏 讲 些 什 么？

〔清江引〕的定弦是“1 — 5”，有〔导板〕、〔二六〕等板式。上句落音在“6、2、3”，下句落音在“1、3”。旋律低回柔和，音区常在“6 — 6”之间，〔导板〕有时可高扬。它适宜表现感伤的情绪，常与〔反四平〕（徽调）连用。在《扫松下书》中保留了特有的〔清江引二六〕，和〔西皮二六〕一样，也是眼起板落。$\frac{2}{4}$拍。在这一段唱的开头，是〔清江引顶板〕。例如：

拜的是忘恩负义的蔡伯喈

（《扫松下书》张广才［生］唱腔）

周信芳演唱
陈 琥记谱

【清江引顶板】

）0（ | $\frac{2}{4}$ 6 1 2 | 3 ·（2）| 1 · 2 3 |
（念）我拜的是忘恩负义的（唱） 蔡 伯 喈。 小 哥

6 2 1 | 1 3 | 6（1 2）| 3 · 5 2 1 | 1 1 1 | 6 3 3 |
哥 你 在 荒 郊 外， 听 老 汉 把 他 蔡 家 的

稍慢

6 · 2 1 | 6 · 2 1 | 5 3 2 | 6 2 | 2 02 7 6 | 5 6 1（232 |
事 儿 一 一 从 头 说 开 怀。

【二六】

1）6 · 5 | 3 3（3 5）| 1 · 5 3 2 | 2 1 2 | 3 3 6 |（1 2）3 |
蔡 伯 喈 到 京 城 把 那 功（呃）名 求

拜， 在 家 中 撇二 老 竟 不

归（呀） 来。 他 的父 为 他 把 那

双（呃）眼 哭（哇） 坏， 他 的 母 终 朝

每 日 泪 洒在 胸（呃） 怀。 家

中 贫 穷 无 计 可 奈，

最 可叹他 二 老 双双 冻 饿 而死 就

赴了 泉 台。 五（哇） 娘子 剪 下了 青 丝

到那 长 街 去（呀） 卖， 卖 了 些

银（呐） 钱 把 她 公 婆 来 葬 埋。 似

这 等 贤 德的 媳 妇 令 人 真 可

爱， 是 老 汉 我 送 米 我 又 送

1 · 2 | 1. (2 3 2 | 1) 3 | 2 2 (3 5) | 5 3 3 | 1 2 2 |
（呃） 柴。 她 那里 身背着 琵 琶

(1 3) 2 1 | 3 3 6 | (6 2) 1 3 | 2 (1235 | 2) 6. 3 | 6. 2 1 |
到那 京（呃）城 地（呀）界， 但 愿 她

3 3 | 2 1 1 | 1 - | 6 2 1 | 1 · 2 | 1 0 ‖
夫 妻 相 会 永 和 （呃） 谐。

徽调中的老〔四平调〕，后来发展为〔反四平〕，从《雪拥蓝关》中的一段老〔四平调〕（徽调），可窥见其源流关系。

常言道人离乡间

（《雪拥蓝关》韩愈［生］唱腔）

1 = B

林树森演唱
曹庆信记谱

【清江引】

(【二黄小开门】【小锣导板头】略) 廿 (3 3 3 3 3 3 3 3) 3 - 5 6 6 - (6. 2
常 言 道

3 5 6) i - 3 - (3 3) 5 6 i - 6 5 5 5 3 - (3 3 3 3 哆 罗.) |
人 离 乡 间， （白）带马

【徽调】（♩=48）

2/4 1 1 6 | 5. 656 1 1 1 | 6 6 (6) | 3. 535 6. i 5 | 0 3 3212 |
似 蛟 龙 离 了 沧

3 5 1 1 (1) | 6 6 5 | 5 3 0 5 | 6 2 7 7 | 6 · (5 7 |
海， 似 猛 虎

6322 7651 | 6765 35 6) | 3 3 35 6i 5 | 5 3 3212 | 3. 5 2 2 1 |
离 了 山 岗， 似

1 6 0 1 | 2 3.5 3.2 1 | 1 6 6 (57 | 6 2 7651 | 6762 3567 | 6 #50) 2 |
凤 凰 飞

70 3 3 2 2 | 1 65 32 3 | 3 23 21 6 | 1 1 (12) | 3 3 35 6i 5 |
至 在 乌 鸦 群 班。 昔

0 3 3212 | 35 2 2 (2) | 1 6 5 6 | 1. 2 76 5 | 0 3 6 1 |
日 里 有一 位 左 良 孔 (啊)

2 2 (2) | 1 6 5 6 | 1. 2 76 5 | 0 3 6 1 | 2 2 (2) | 3 5. 0 |
子, 他也曾把 麒 麟 自 (啊) 叹。 况且

3 5. 0 | 23 5 0 1 | 2. 0 3 11 | 2 0 32 3 | 2.321 6121 |
圣 人 遭 磨 难, 何况那 韩

1 6 (576 #5) | 3.535 6i 5 | 0 5 2.532 | 1. 0 6 5 | 1 2. 0 | 1 2. 0 |
愈 谪 边 关。 喂呀 难 挨, 难 挨,

3 6 5 3 | 32 1 23 2 | 0 3 1 1 | 2. 0 32 3 | 2 2 21 6121 |
生 死 由 命, 富 贵 在 天, 发 配 到 潮

16 6 (57 6) | 1. 2 76 5 | 01 61 | 卄 3 2 2 2 2. 1 61 1 (【小锣打下】略)
阳, 去 路 自 有 八 千。

除了徽班的影响之外，梆子艺人李春来、潘月樵、贾璧云等改演京剧，给京剧南派带来杀伐亢厉的演唱风格。武生名家黄月山也是梆子艺人出身，曾在大观园演出。他的戏重唱，唱腔激越高亢，成为京剧南派的又一艺术流派。继承黄派的有小达子（李桂春）及露兰春等。露演唱的《请宋灵》，即为黄月山编创的剧目。

听说二圣把命丧

（《请宋灵》岳飞［生］唱腔）

露兰春 演唱
李庆森、张正治等记谱

【西皮导板】
（【导板头】略）卄 (7 6 66 5 5 i i 3. 1 22 62 1 -) | 33 33 3
听说 二圣

1· 2 3 4 3· 2 2 2 2 1 - (7 6 2 1 -) 3 3 2 0 2· 2

把 命 丧，

【西皮散板】

2· 3 4 3 - 3 2 - (【纽丝】略) (6 6 6 5 5) 3 3 2 3 5 3 2 3 5

（呐） 一片 忠 心 付 汪

2· 5 3· 5 2 - 2· 3 2· 1 6 1 1 - (7 6 2 1 -) 2 2 1· 2 2 3 2 6 1

洋。 （仓） 只望旧 主 回 朝 （哇）

2 3 1 - (【哭头】略) 2· 1 3· 2 1 - 1 2· 3 7 6 5 - 7 - 6 6 3 5

往， 圣 主 爷 （呀）！

6 - 6 5 - (【快纽丝】略) (6 6) 6· 2 1 3 2 1 3 21 1· 7 1 - (仓

再 把小番向端 详。

【西皮二六】

哆罗· 6 2) | 2/4 1 4 3 | 1· 2 3 (212 | 3 6) 1 61 | 5 3 (2) | 3 2 5· 3 |

罪（呀） 臣 岳 飞 不 忠

3 2 1235 | 3· 1 2 (161 | 2 1) 1 6 | 3 2 1 | 5· 6 1 | 1 (1 7) |

（呃） 臣， 含 羞 带 愧

6· 5 6 1 | 3 3 2376 | 5· 6 1 (262 | 1 6) 3· 5 | 5 3 7 6 | 5· 6 1 |

跪 至在 营（呐） 门。 奉 命 带 兵

1 (2 1 7) | 6· 2 6 2 | 2 1 3· 2 | 2 3 1 | 5 6 1 | 5· 6 5· 6 |

把 驾 请，不 想 二 圣

1 (1 2) | 6· 1 6 1 | 32 3 2376 | 5· 6 1 (262 | 1 6) 3· 5 | 5 6 1 |

命 赴在 幽 冥。 臣 枉 读

【西皮快板】

1 36 5· (6 | 1 2) 3 | 1/4 0 3 | 2 5 | 3 5 | 1· 2 | 3 5 | 1 1 | 1 2 | 1 |

治 国 安 邦 论，臣 不能 与 主 定太 （呀） 平。

サ 2 2 3 2 2· 1 65 5 (5 -) 2 2 7· 6 6 · 5 7 · 2 6 6 -
国太且慢 (顷仓) 营门来 进,

(【闪锤】略) 【西皮摇板】 (6 1 6) 3 2 2· 1 1 2 2 1 3 21 1· 7 1 - (【住头】略)
为臣有 本 奏分 明。

京徽梆合流的历史，反映了京剧南派不受传统局限、追求新奇、兼融性强的特点。

二十世纪初至二十年代，上海出现了改良京剧运动，其代表人物有汪笑侬、欧阳予倩、潘月樵、夏氏兄弟等。他们创编的剧目有许多未能流传下来，但其音乐唱腔却为后人所借鉴。如汪笑侬的汪派唱腔影响就比较大。他吸收了前辈之长和徽调、汉调的唱腔，结合自己嗓音高窄的特点，常能在低回处上扬，以强调词意。且吐字清楚，使唱段通俗易懂。汪派传人多为坤伶，露兰春演唱的《献地图》即为汪派名剧。

送客累驾奔途程

（《献地图》张松［生］唱腔）

露兰春演唱
李庆森、张正治等记谱

【西皮导板】
サ (6 6 5 5 3· 1 22 62 1 -) 5 5 6 65 5 6· 5 4
送客累驾

(4 -) 3· 2 2 3· 5 35 3 5 - (【夺头】略) 【西皮原板】 (6 | 2/4 5643 2356 |
奔 途 程,

5 56) 36 5 | 56 3 (6) | 6 35 5 | 3·535 61 5 | 5 4 3235 | 2· 1 1 |
有劳 皇 叔 来 饯 行。(呐)

(6 5 6532 | 1 6) 65 3 | 12 3 3 (6) | 3 12 2 (3) | 2 32 3 | 2 6·2 1 |
又闻 得 皇 叔 承 天 运,卧 龙

2 35 3 (6) | 1 65 1 2 | (2357 61 2) | 2 5 3 2 | 1 2 5· 6 |
凤 雏 保 定了 乾

1（11｜6·4 4432｜16）63｜123（36）｜212 3·216｜5（1 265）｜
坤。 二将 军 过五 关

22 7·6｜72 17｜6·（7｜64 3565｜6）365｜545 3（6）｜
标名姓，（呐） 黄河 岸

323 22｜313 2｜22 5 3｜2·1 11｜161 2535｜21 1｜
刀劈秦琪、斩蔡 阳， 弟兄们相 会在 古 城。（呐）

（164 4432｜16）33｜123（36）｜6 323｜1 23｜76 535｜
三将 军 在当 阳（呃）

623 5·（6｜5643 265）｜2 672｜2 2 756｜6 7·2｜6·（7｜
多 烈 性，

64 3565｜6）621｜1235 3（6）｜16 32｜（21 612）｜25 32｜
大喝 一声 杀退了

1·2 5·6｜1（12）23｜123（36）｜312 2｜（21 612）｜212 35｜
曹 兵。 四将 军 生来 威风凛，

43 2｜（27 6121｜2）365｜545 3（6）｜212 32｜045 32｜
长坂 坡 七进 七出 杀曹操

164 3532｜163 216｜1（11｜64 4432｜16）21｜123（36）｜
百 万 兵。 十里

1·2 12｜（21 612）｜サ2 35 1 2·1 3 3 2 －（【闪锤】略）【西皮摇板】（6｜6｜5｜
长 亭 离此 甚近，

55）6·2 3 3 2 － 2（22）3· 21 1 － 63 2 1 －（11 62 1 －）（【住头】略）‖
送 客千里 终 须 行。

欧阳予倩的唱腔平稳柔婉，不拘泥于阴平高唱等格律，小杨月楼演出《馒头庵》，唱腔按欧阳予倩的路子。

冤家路窄尘心荡

（《馒头庵》智能［旦］唱腔）

小杨月楼演唱

李庆森、张正治等记谱

【西皮二六】

（【小锣夺头】略）（多罗. 6 2）| 2/4 i i 6i 2 | 7 6 5（36 | 5 65）3 i |

冤 家 路

i 35 65（65）| 3 3 5（76 | 5i65）6i 5 | 6 6 i（62 | 1 12）i 60 |

窄 尘 心 荡， 一

i 35 6 65 | 5 6 6 4 3 3 | 2（357 6126）| 2. 3 53 i | 6i43 2.32346 |

行 一 坐 暗 自 思

3.522 1（3216 | 1 16）3.5 2 | i i 6 65 | 3 5 5.632 | 3 3 5（376 |

量。 有 心 把 爱 情 对

5.i65）6i 5 | 6（66）3 2 | i 6（65）| 6 6 5 4 3 | 2（357 61）3 5 |

他 讲， 又 恐 怕 他 是个

2. 3 5 5 | 536 6 3 4 | 3 2 2 1（6123 | 1 62）3.5 2 | 3.535 65（65）|

薄 幸的 郎。 虽 然

i i 6i 5 | 3 3 5（276 | 5.i65）6.i 5 | 6（66）i 60 | i 35 6（765）|

出 家 非 本 望， 今 世

5 6i 65 3 | 5 2 2 43 | 2 . 3 | 2643 2（12）3 | 4366 364323 |

不 知 有 几 炉

5.（i65 35653 | 5 56）3.5 2 | 3 3 5（56）| 7 7 6 6 | 0 i 3 2 |

香。 并 受 凄

3 05 65 i | 6（65 35 6）| サ 7 6 3 5 - 6. 7 5 6 7 - - 7 6 6 -

凉 黄 昏 苦，

【西皮摇板】

（【小锣凤点头】略）（6 | 6 5 | 5 5 | 3 6 | 5 i | 3 2 | 1 1 | 6 2 | 1 1）3. 6 5 3 i
只 等 九

6 6 4. 6 3. 5 2 2 2（2 2）3. 6 5 - 3 i 6 5 6 - - 5 5 -（5 5 3 6 5 -）‖
泉 是 奴 的下 场。

二十至四十年代，上海流行连台本戏，这些戏在音乐曲调上也有一定的创新。王鸿鸿寿在《七擒孟获》中饰孟获，吸收了〔汉调二簧原板〕，取得了良好的效果。小杨月楼在《观音得道》中，根据佛教徒诵经的节奏、音调，创造了新颖的“吟唱”(无伴奏)〔垛板〕，使唱腔适应情节紧凑的连台本戏需要。例如：

选自《观音得道》妙善唱段
（小杨月楼演唱）

【二簧垛板】（♩=58）

（前略）（哆罗 0）| 1/4 1 3 | 2 1 | 6561 | 5 0 | 1 1 | 3 5 | 6 65 |
（无伴奏清唱）先天 古神 燃灯 佛， 三世 释伽 牟尼

3 0 | 2 1 | 2 65 | 3 5 | 5 0 | 1 1 | 3 5 | 6 65 | 3 0 | 1 5 |
佛， 太阳 明明 珠光 佛， 普照 神洲 光王 佛， 啊罗

6 65 | 3 5 | 5. 0 | 5615 | 3 0 | 5165 | 3 0 | 1135 | 65 3 | 1 5 |
哆娜 菩提 佛， 解元 佛、乐师 佛、天罗佛、地罗 佛、无龙

6 65 | 3 5 | 5 0 | 6 56 | 1 65 | 3 0 | 2 1 | 2 65 | 3 5 | 5. 0 |
八宝 获身 佛， 佛在 心头 座， 三万 八千 无量 佛，

2/4 5656 23 5 | 0 1 123 3 | 2（2 5）| 23212 32 4 | 3532 1276 | 5765 3656 |
那 摩 弥 陀。

16 1 0265 | 3 05 6150 | 6. 6 5 0 | 3212 323 3 | 23 1 5235 | 2312 7650 |

6723 72 5 | 6150 3612 | 6 72 65 3 | 5 03 23 1 | 6123 12376 | 5 06 102 2 |

6765 3561 | 5 06 7 72 | 6765 35 0 | サ 6 - 6 5 5 - - - （【大锣住头】略）‖

京剧海派的唱腔素以字多腔少、旋律简单为要，但在甩腔时，也有新颖别致、变化多端的旋律。节奏变化更是自由多样。受徽调〔高拨子回龙〕的启示，京剧海派唱腔常在〔二簧三眼〕、〔二簧原板〕中加入大段〔垛板〕。更简化、更紧凑的则是夹念〔数板〕，在〔西皮流水〕中夹念〔数板〕，使唱句的快节奏与甩腔的起伏有机融合。例如：

判官爷休得要怒气来生

（《地藏王》疯僧［生］唱腔）

1＝F

白玉昆演唱
曹庆信记谱

【二簧三眼】（♩＝80）

4/4 1 6 4 2 56 1 (656 | 1 6) 4 3 12 2 1 | 23 4 32 1 2 12 3 (612 |
判 官爷 休得 要 怒 气

3 6) 1 3 2321 6 5 | 2 2 2 3 1216 5656 | 1 2 1 6 5672 6535 |
来 生，

61 5 6 10 2 12 3 2 | 67 1 7276 5 6 6 5 | 6 - (6 6 6 6 |

【原板】（♩＝90）

（【撕锤、夺头】略）(0 56 | 1623 21 6 | 56 5 5 61) | 2/4 3 32 2 |
你听 我

2 2 12 7 | 76 2 5 7. | 7 65 5 6 | (6 67) 6. 1 | 6 6. 1 |
把此话 细 说 原 因。(呐)

2 . (3 | 2 3 2327 | 6723 7656 | 1 6 3. 6 | 56 5 5 61) |

2. 1 1 61 | 1 2 2 (3 | 2 5 612) | 1 3 | 2. 1 6123 |

都　只　为　　　　　在　阳　世

121 1 (6 | 7 6 5676 | 1 6 3. 6 | 56 5 5) 65 | 5 35 5 3 |

你就　作　　恶

(5 6) 2. 1 | 1 2 (5616) | 5 2 2 (23) | 1/4 2 23 | 5 3 | 7. 6 |

不　正，　到阴曹　早晚　间　受　的

727 |　) 0 (　)

是　(念)上刀　山　受五　刑，抱火　柱　烫煎　心0，用剪　刀　割舌　根

0 (　) 0 (

在那　阴山　背后　不能　超　生。劝相　爷　把善　行，善善　善是　要人　善，为人

) 0 (

若不　善．是　西天　如来　谁人　见？恶恶　恶是　要人　恶，为人　若不

) 0 (

恶，监牢　狱所　谁人　坐？修修　修　要人　修，为人　若不　修，蟒袍　玉带

) 0 (

谁人　收？骗骗　骗　要人　骗，为人　若不　骗，猪羊　牛马　谁人　变谁　0人　变？

0 5 | 2/4 5 3 1 | 1 3 5 65 3 | 5. (6 | 5643 23 5) | 2 21 6 61 |

(唱)我　劝　相　爷，(呀)　(呃)　必须　要哇　)

2 2 1 2 | 2 35 5 | 5 3 5. 6 | 1 2 (5616) | 2 23 5 (76) | 5 56 7622 |

你改　邪　归　正，　从今　后　一处　一处你

5676 2 (56 | 23) 2 2532 | 1. 2 123 | (3 65) 6 1 | 2 25 323 |
要留神。 怕的是大祸 临(呐)身,看一看

1 5 3 12 | 2 12 3 (612 | サ 3 3 3 3 3 3) 3 2. 1
大 显 法身。

6 1 2 3 2. 1 1 1 2 - (嘟~~~~~~~~仓) ‖

京剧海派为求节奏紧凑，起唱的鼓点、过门常删繁就简，因而多用〔碰板〕、〔顶板〕的形式。〔顶板〕不用任何鼓点、前奏，直接开唱，《追韩信》中著名的“三生有幸”唱段即是。转板也十分自由、简捷。

京剧海派唱腔最有特色的是“五音联弹”，该曲调实质上是一种对唱、齐唱的演唱形式。原则上任何腔调、板式均可以用于“联弹”,但通常使用的是二簧〔原板〕、〔垛板〕，字多腔少，通俗易懂，戏剧性强。唱腔与一般〔原板〕有所不同，往往运用一些老徽调，旋律常在里弦音区活动，一般不超过“3 — 3”，低回朴素，叙述性强。唱腔的随意性、可塑性很大，唱段末尾往往甩一大腔。例如：

未开言不由人珠泪不干

（《改良探阴山》柳金蝉〔旦〕包 公〔净〕油流鬼〔丑〕唱腔）

1 = E

小杨月楼、王连浦演唱
杜文林、曹庆信记谱

【联弹】（♩=72）

(嘟~~~~~仓 哆罗 0 656) | 2/4 5 1 1 6 | 0 1 355 | 763 5 6 |
(柳唱) 未开言 不由人 珠 泪

(6 3) 5. 6 | 1 6 (56 1) | 2 2 3 5 0 | 1/4 2 3 | 5 56 | 7265 |
坠 落， 尊一声 包大 人你就 息怒

5 (56) | 2 2 3 | 5 (56) | 2 56 | 756 | 7265 | 5 (5) | 2 2 3 | 5 (5) |
火。 有一 个 千差 万差就 受尽 苦， 那有 个

冯君衡他就好不心毒。他那里到花园将奴害死，

凄凄惨惨就是我鬼魂。

包青天呀！

（包唱）听他言 已往事

阴曹

事，这都是冯君衡一人行毒。

到五殿？你就（哇）该把

冤枉伸诉，你为何查得不出？

柳金蝉莫不是你言语不正是刁妇。(柳唱)小女子清白也

不敢谎诉，(包唱)你可是真情，(柳唱)我不敢冤诬。(包唱)看他的面上不像刁

7 (7) | 5 2 | 7 0 | 2 2 | 2356 | 7· 653 | 2 (76) | 2 23 | 5· 6 | 2 2 |

妇，为什么生死簿上我查得不出，忙坏了我包龙

2 0 | 2 23 | 5 55 | 56 1 | 7 0 | 3556 | 1 76 | 56 2 | 2 0 | 0 |

图。(油唱)包大人你就不要发怒，柳金蝉的冤枉我就清楚。(白)油流

0 | 7 65 | 5 (56) | 2265 | 5 (5) | 3 56 | 2 72 | 5765 | 5 0 | 5·27 2 |

鬼(唱)也知晓，都在我的肚。(包唱)既然知道你查功劳簿。(油唱)判爷的

23 5 | 56 1 | 7 0 | 2 2 | 2355 | 56 1 | 7 0 | 0 | 0 | 7765 |

命令将我吩咐，关系甚大我不敢擅负。(包唱)放大了胆(唱)自有老

5 (56) | 2 2 | 23 5 | 56 2 | 2 0 | 56 1 | 7 6 | 56 2 | 23 0 | 2 23 |

夫，滔天大祸有我担负，柳金蝉我替你伸诉。(柳唱)一出

5 (5) | 56 1 | 7 76 | 76 5 | 2 (76) | 2 23 | 5 55 | 3 55 | 7265 |

口(油唱)不要说起我们马马虎虎，包大人你可看过那生死二

5 06 | 5765 | 5· 6 | 56 2 | 2 0 | 5 23 | 5 (76) | 56 1 | 7 0 |

簿。(包唱)我也为过目，我不为查出这颜查散实在冤苦，

2 23 | 5 05 | 67 1 | 7· 6 | 56 2 | 2 (76 | 5356) | 2 23 | 5 0 | 67 2 |

尽都是那冯君衡他一人心毒。(油唱)他将那生死

23 5 | 5676 | 2 0 | 2 23 | 5 (56) | 2 2 | 2 76 | 5765 | 5· 0 | 2 23 |

一簿改违了户，(包唱)我问你冯君衡他就无有生死簿？(油唱)我判

5 (56) | 7 76 | 56 7 | 2 72 | 23 5 | 3556 | 2 65 | 5 (65) | 6 35 | 23 5 |

爷撕下了一篇搓了个纸捻进了他的生死簿。大人你不信

5765 | 5 0 | 4 32 | 1 0 | 32 3 | 1 2 | 2/4 1· 2 123 | 3 0 32 3 | 3 2321 |

再去过目，(包唱)来至在阴山背后自己啼

2 – | 1 1 1 61 | 5 5 (6 | 5 3 23 5) | 5 7 7· 2 | 6· 1 5· 6 |

哭。(柳唱)我也曾　包青天

1 (56) 5 (6) | 7 65 5 30 | (6 3) 5· 6 | 1 6 (56 1) | 35 5 2 2 | 0 76 5672 |

把　冤　枉　伸　诉，　大人他　李判爷

7 65 5 6 (7 | 6) 7 6276 | 2·376 5 61 | 5 0 1 | 1 3 5 61 3 | 5 5 (761 |

不　来　供　诉；　奴　可　恨(呐)

5653 23 5) | 6 3 3· 5 | 2 – | 2 21 6123 | 1 1 (6) 5 (6) | 7 65 5 (7 |

冯君衡　把　冤　屈

6 3) 5· 6 | 1 60 (56 1) | 1 1 3 5 (676 | 56) 76 5672 | 7 65 356 (7 |

伸　诉，　这都是　老天爷当　堂

67 5) 2 | 2 – | 3/4 2 – 0 7 | 6 07 67 2 | 2 35 30 5 | 6756 7250 |

发　落。

6712 7267 | 506·7 4323 | 5 06 1 02 | 65 3 5656 | 7672 3561 | 5 – |

(【大锣住头】略) | (0 0656 | 1 23 21 6 | 56 5 5 61) | 2/4 2· 5 3 12 | 2 2 (3 |

(包唱)为　此　事

23 5 6123) | 6 3 2 2 6 | 1 6 1 2 3 | 1 1 1 (56 | 1 6·6 5676 | 1 23 21 6 |

我　来　到

56 5 5 61) | 3· 2 2 3 | 3· 2 1· 2 | 1 6 (56 1) | 2 23 5 05 | 5 7 63 5 (356) |

阴　曹　地　府，(油唱)生死　簿我也曾过　目。

1/4 2 2 | 2 5 6 | 5765 | 5 06 | 56 2 | 2 0 | 2 23 | 5 05 | 2 2 | 65 5 |

(包唱)冯君　衡我就　到五　殿我　将他查　出，　我保　你在　阎君　台前

5765 | 5 05 | 2265 | 5 (56) | 2 23 | 5 06 | 7656 | 1 77 | 67 1 | 7 (7) |
有点好 处。(油唱)我 不要好 处， 你带 我到阳世 三间要 享享清 福。

2223 | 5 (5) | 5676 | 2 (76) | 3 5 | 5676 | 2 65 | 5 0 | 7 76 |
先到上 海， 后到吴 淞， 跑跑 上 海的 四马 路， 再到

5677 | 67 1 | 7 (7) | 5 2 | 2 (76) | 56 2 | 2 20 | 5765 | 5 (56) |
杭州我 逛逛西 湖。(包唱)柳金 蝉 你的冤 枉 都有老 夫，(柳唱)

5763 | 5 (56) | 7 67 | 1 7 | 67 1 | 7 | 2/4 0 7 6276 | サ 5· 6 72 2 -
望大 人 官上 加官 禄上加 禄。 好女子 感 德

(22 22 22 30) 5 60 2 2 727 6 6 50 6 6 56 7 7272
(顷 —— 仓) 无 涯，

3 232 1·2 7·2 6 6 -（【纽丝】略） (5 55 55 53 22)

【散板】
51 3 5 1 1 3 53 7 7 65 5 6 6 5 -（【大锣住头】略）
望 大人公侯万代 放犯 妇。

在剧目中，艺人们还尝试把江南民间小调及其他地方戏曲剧种的唱腔，移植到京剧音乐中来。如将〔紫竹调〕、〔四季调〕、〔杨柳青〕、〔夜夜游〕、〔无锡景〕等穿插于皮簧腔中演唱。有的还用方言演唱，如《黄慧如》中用苏州话唱小曲等。《红羊豪侠传》中有几段联弹采用新歌曲调，还创作了一首主题歌《天下太平歌》。风行一时的《纺棉花》受这种做法的影响，兼唱民间小调及流行歌曲。

这期间，周信芳的麒派艺术逐渐形成。他吸收南北各派唱腔，根据自己的条件，化为独树一帜的麒派唱腔。他的嗓音沙而不哑，唱腔苍劲朴素，重视表现感情和唱词语气，而不事花哨。不用擞音，多用滑音，善用“4、7”这些感情色彩浓厚的音符。还借鉴旦行的唱腔，创造了〔西皮慢流水〕的老生腔。他演传统剧目也常有与众不同的唱法，《打渔杀家》中有四句〔西皮散板〕即为一般老生所无。

桂英我的儿啊

（《打渔杀家》萧恩［生］唱腔）

周信芳演唱
许锦文记谱

【哭头】

サ（6）1 － 6 3 －（八大.）1 － － 6 3 － － 53 3 52 2 27 7

桂 英 我 的

67 6 50 ┆ 5 － － 5 － 35 35 35 6 － 5 7 7 6 － － 6 6 5 －

儿 啊！

【西皮散板】

（【凤点头】略）（65 55 i3 122 62 11）┆ 53 33 33 3（6 123）┆

姣儿 说出 伤心 话，（仓）

321 16 3 2 216 1 1（7 621）┆ 14 33 12 3 3 1 3 2（【快纽丝】略）

不由我 年迈（呀）人 咬 碎 钢 牙。（仓） 桂英 儿将 篷索 高 高 吊（哇）挂，

（65 55 i3 122 62 11）┆ 32 16 32 22 1 16 5.6 1 ‖

今夜 晚过 江去 杀 贼的 全 家。

稍后于麒派，在上海还形成了旦脚黄桂秋的黄派和小生俞振飞的俞派。黄桂秋本是陈德霖的学生，长期在上海演出，受南派影响，力求吐字清晰，唱腔甜醇婉转，讲究腔随字走，新腔叠出。他唱的《女起解》曾风行一时。

苏三离了洪洞县

（《女起解》苏三［旦］唱腔）

黄桂秋演唱
陈 琥记谱

【西皮流水】

1/4（7 | 6 | 3. 6 | 5 5 | 5 065 | 356i | 5 i | 6532 | 1 1 | 6. 2 | 1 1）|

2 | 2 3 i | 6 0 i | 6 5 | 3 2 3 | 3 0 5 | 6 · 5 | 6 · i | 3 5 | 3 i |

苏 三 离 了 洪 洞 县， 将 身 来 在 大 街

5 6 i | 5 (3 6 | 5) 3 | 3 0 5 | i | 6 5 | i | i 5 | 6 i | 3 5 3 5 |

前。 未 曾 开 言 我 心 好 惨，过 往 的

6 3 | (5) i | 5 · 6 | 5 · 0 i | 6 · 5 | 3 5 | 0 6 5 | 3 i | 3 3 5 | 6 4 |

君 子 听 一 言： 哪 一 位 去 把 那 南 京 来 转，与

3 · 5 3 5 | 6 3 | (3) i | i 5 | 6 5 6 i | 5 | 3 · 5 | i i | 3 3 5 | 6 3 |

我 那 三 郎 把 信 传。就 说 苏 三 薄 命 短，来

(3) 5 | 5 · 6 | i 5 | 6 · 5 | 6 5 | i 2 | i 2 6 5 | 3 5 3 | 5 | (5 i 6 5 | 3 5 6 i | 5) ‖

生 结 草 我 就 当 报 还。

俞振飞则将南昆的唱法带进京剧，别具一格。

1949年至五十年代中期，新编剧目不少，由于当时批判京剧海派，所以虽然也设计了一些新腔，但基本上还是循规蹈矩。五十年代后期，开始注意借鉴京剧海派兼收并蓄、大胆创新的经验，如《柜中缘》里穿插唱当时流行的民歌《妈妈娘好糊涂》；现代戏《赵一曼》中有一段唱，从〔西皮散板〕转〔反二簧慢板〕，中间不用打击乐或过门过渡，在唱腔中直接转调，胡琴则仍用西皮把位拉反二簧。这是个很有突破性的创造。

六十年代，陆续有一批专业作曲工作者参加了京剧、尤其是现代戏的音乐创作。他们主要借鉴西洋作曲、配器手法，对京剧音乐的革新进行探索。例如运用西洋歌剧音乐“主导动机”的发展手法，创作出全剧和或主要人物的音乐主题。如《智取威虎山》中运用《解放军进行曲》的片断曲调，作为全剧和杨子荣的音乐主题。在音乐旋律的语汇上也有创新，如把歌曲《东方红》的起首乐句，融入《智取威虎山》“胸有朝阳”唱段的拖腔中。有些唱段打破板式格律，如《智取威虎山》“打虎上山”一场的〔二簧导板〕，改“散拉散唱”为“紧拉慢唱”。

选自《智取威虎山》杨子荣唱段
（童祥苓演唱）

快速（♩=132）

fff

（嘟～～～ 大八 大八 大八 大八 大八 大八

大八 大八 大八 大八 大八 大八 大八 大八 大八 大八 大八 大八 大八 大八

sf mp

大八 大八 大八 大八 大）

【二黄导板】（紧拉慢唱）

穿 林 海

mf

跨 雪 原

mf

p

气 冲

f

霄 汉！

6 - | 6 . 5 | 5 0 | 6 - | 6 - | 5 . 3 | 5 - | 5 - |

5 - | 5 - | (6 6 | 6 6 | 6 6 | 6 6 | 7 7 | 7 7 |

7 7 | 7 7 | i i | i i | i i | i i | （下　略）

此外有些板式也不拘泥于原来的“板起板落”或“眼起板落”，起字和落字都较自由。更进一步的是在原有板式基础上，创作新的板式，如〔吟板〕、〔西皮宽板〕等。〔吟板〕是无伴奏吟唱，乐句结构如〔散板〕。〔西皮宽板〕是在西皮把位上，借鉴歌曲的旋律谱写成的。$\frac{2}{4}$ 拍，速度比〔原板〕慢，节奏舒展；板起板落，与一般西皮板式不同。例如：

选自《海港》方海珍唱段
（李丽芳演唱）

(0 567 | $\frac{2}{4}$ i 6 6 6 5 | 4.56i 6542 | 5 - | 5 3 3 3 2 | 1.235 3216 |

【西皮宽板】

2 - | 2 -) | 2 - | 2. 5 3 | 2 2 1 | 3 - | 5 3 5 3 02 |
细 读 了 全 会 的 公 报

1 2. | 2 - | (1.235 3216 | 2 -) | 5 5 | 5 3. 2 | 1 - |
激 情

2. 3 #4 | 4 - | 3 - | 3 - | (2.3#46 4324 | 3 -) | 5 - |
无 限， 望

5 - | 7 - | 7 76 5 | 6 - | 6 - | (5·672̇ 7653 | 6 -) |

窗 外

3· 6 5 | 5 5 5 | i - | i - | (6·i2̇3̇ 2̇i65) | i· 2̇ 6 5 |

雨 后 彩 虹 飞

4 - | 4 2 | 6 - | 6· 5 4 | 5 - | 5 - | (4·56i 6542 | 5 -) |

架 蓝 天。

mf

5· 5 | 5 5· | 5 - | 2 5 | 5 231· | 1 5 | 5· 6 | 1 - |

江 山 如 画 宏 图 展，

mf *f* *f*

(5·133 1353 | i·ii5 35io) | 5·i 5 6 54 | 4 - | 4· 5 656 | 5 0 （下略）

怎 容 妖 魔 舞 翩 跹！

（大 大 大）

京剧的乐队旧称“场面”，由文场和武场两 个部份组成。文场的传统乐器有京胡、三弦、月琴。其中操京胡者可兼操曲笛、唢呐、哑钹；操月琴者可兼操笛子、小唢呐、大钹；操三弦者可兼唢呐、海笛、笛子、堂鼓。武场有板和单皮鼓、小锣、铙钹，大锣。

民国十二年9月，梅兰芳演出头、二本《西施》时，首次加用了京二胡。不久，上海的京剧乐师也在旦脚和小生唱腔伴奏中使用了京二胡。二十世纪三十年代，老生周信芳也开始加用了京二胡。民国二十四年后，金少山、谭小培、谭富英等在上海百代唱片公司录制《托兆碰碑》、《红鬃烈马》等唱段时也加用了京二胡伴奏。

1949年后，京胡、京二胡突破了早期制作单一规格，创制了西皮、二簧、娃娃调、四平调等几种专用京胡和京二胡。六十年代，京剧乐队引进了其它民族乐器，为了解决定弦的基音（两弦以纯五度关系定音）音准问题，京胡、京二胡普遍使用了金属弦以代替丝质弦。

用于京剧伴奏的月琴，旧制为两根弦，十品或十二品。为适应现代京剧音乐的发展和协调中西合乐的需要，1968年上海率先将月琴品位增至十七品和十九品。

京剧海派很早就尝试加入西洋乐器伴奏。如民国四年冯子和编演的《薄汉命情女》（即《波希米亚女郎》）中，他在台上自奏风琴伴唱西洋歌曲。民国十四年在一次票友演出传统折子戏时，全部用西洋乐器伴奏，且废除锣鼓，但效果不理想。民国二十三年上演的连台本戏《红羊豪侠传》，加入钢琴、小提琴等西洋乐器合奏，形成一种新派皮簧。四十年代以后，

这种尝试中断了。六十年代末，现代戏采用了中西大乐队伴奏。以《智取威虎山》为例，其乐队编制除了原有的“三大件”外，增加了板胡、琵琶、键盘排笙、曲笛兼第一长笛、海笛和唢呐兼双簧管、竹管兼单簧管、短笛兼第二长笛、圆号二支、小号二支、长号、第一小提琴四把、第二小提琴三把、中音提琴二把、大提琴、低音提琴。打击乐除原有的锣鼓外，另加铝板钟琴、定音鼓、大钹、吊钹，统由五人兼任，此外另设指挥一人。近年来新编戏中还用了电子乐器。

京剧武场的锣鼓经，基本上是从昆剧或梆子戏借鉴、演变、发展起来的，已形成了较为严谨的规范程式。京剧南派的演奏风格，主要是节奏强烈，速度较快、火爆干脆。如：南派在传统〔一击锣〕的基础上发展出〔干一锣〕（冷锤），用在突发性事件中，突出人物的惊介状，往往取得更强烈的效果。而在配合武打亮相的〔四击头〕中，则往往在拉宽的节奏空档里加锣，造成不同节奏的“加花”，成为“六击头”、“七击头”、“八击头”等等不同的〔加花四击头〕。有的起唱锣鼓尽量精简，如周信芳所演的《徐策跑城》〔高拔子原板〕的起唱锣鼓，把〔慢长锤〕的尾部〔夺头〕改为一小段紧凑而生动的锣鼓：嘟 采台台台 仓 | 仓 扎.（起 过 门）。六十年代，在现代戏中，又出现了根据人物动作设计的新锣鼓点，如《智取威虎山》中的〔打虎锣鼓〕：

打 虎 锣 鼓

（选自《智取威虎山》）

中速

)0(| 2/4 仓0 0 | 仓0 0 | 八 大八 | 仓 仓 | 才 仓0 | 嘟~~~~ |

〔虎啸、马嘶。 〔勒马动作。 〔旋转动作。

八 大 | 仓. 才 顷仓 | 廿 乙才 才 才才 才才才才 才0 0嘟 | 2/4 仓 仓 | 台才 台 |

〔下马动作。

稍慢 快速

仓0 才才 | 仓 才 | 仓 嘟.~~~ | 仓0 0嘟 | 仓才 仓才 | 仓才 仓 | 仓0 0 |

〔马嘶。 〔转身牵马下场后，再上场。

稍慢

仓. 才 台才 | 仓才 仓0 | 0才 乙台 | 仓 才嘟 | 仓才 顷仓 | 乙才 台 仓0 | 0 0 |

〔脱大衣。

慢速

八 大 | 仓 0 0 | 龙 冬 | 大大 大八大八 | 仓 才 台 才 | 仓 才 台 仓 0 |

〔拔枪。 〔旋子动作。

快速 更快

才 0 0 嘟 | 仓 才 仓 才 | 仓 才 顷 仓 | 乙 才 乙 | 0 0 嘟 | 仓 才 仓 才 |

〔指虎动作。 〔隐蔽大树后。

稍慢

仓 . 才 仓 | 仓 0 0 | 1/4 才 | 才 | 仓 0 |)0(‖

〔举枪连发射击，将虎打死。

京剧器乐除了为唱腔、表演伴奏外，还兼有描绘场景、制造效果的作用。其中曲牌音乐往往同时既描绘场景、渲染气氛，又配合表演。曲牌有“大字曲牌”（“混牌子”）和“器乐曲牌”（“清牌子”）两种。大字曲牌有唱词，由演员演唱，并有一定规范的打击乐镶嵌配奏，有时也去掉唱词，只演奏曲子和锣鼓；器乐曲牌大部分是从昆曲移植来的，用京胡或唢呐领奏，也有仍用笛子演奏的。在海派连台本戏和新编戏中，也有一些另行创作的曲子。六十年代后期的现代戏中，烘托人物心情、动作和绘景状物的曲子较多，如《海港》的〔杠棒曲〕：

杠 棒 曲

1 = ♭E （《海港》）

中速

mp mf p

廿 仓 1 1 2 3 0 3 2 1 2 0 2 2 2 1 0 6 6 6 1 0 ⁝ 6 6 6 1 0 ⁝

p mp sf p mp f

3 . 4 3 2 3 ⁝ 5 . 4 4 0 ⁝ 2 . 3 2 1 2 ⁝ 3 - - - ‖

在传统京剧中，对山川地貌、气象环境、时空状况等属于效果性的描写，是通过不同乐器的模拟音响来完成的，六十年代末以来，京剧现代戏中曾引进交响乐队和西洋歌剧的作曲手法，场景音乐的创作也突破了传统程式。有的借鉴〔混牌子〕的方式，创作出打击乐与中西器乐合奏的新型背景音乐。如《智取威虎山》"打虎上山"一场开头的幕间曲及"急速出兵"一场的滑雪音乐，就是用不同的乐器来模拟风、雪、山、林、人物心情等。

滑 雪 音 乐

1 = D 2/4

（《智取威虎山》）

（前略）| #4 4 4 4 | #4 3 2 3 | 5 5 5 5 | 5 5 5 5 | 5 5 5 5 |

（仓 仓 仓 仓 仓 仓 仓 仓 仓 仓

［参谋长与李勇奇等七人上，与台上常宝等六人排成四行。

5 5 #4 5 | 廿（铜管乐停）6 - | 6 - | 6 - | 6 - | 6 - |

仓 仓 仓 仓 仓 仓 仓才 乙个 仓 0 才 0嘟

［右脚后跟退成弓箭步，左手同时遮面挡雪。

（铜管乐入）慢一倍

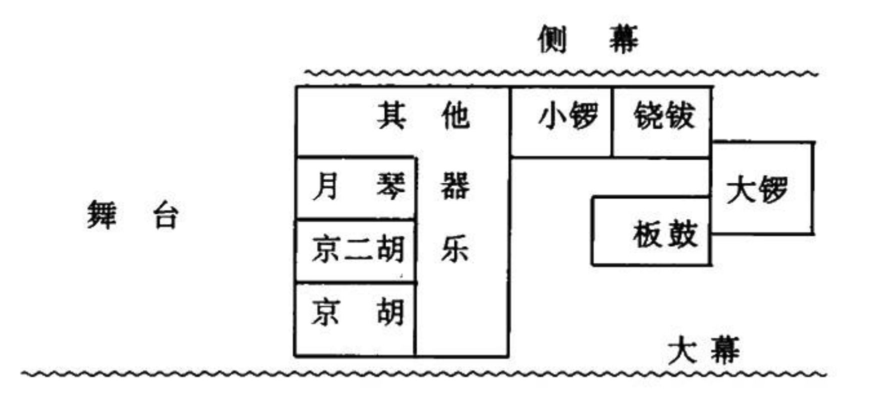
5 #4 5 4 | 5 i | 5 i | 5 i | 5. #4 5 2 | i （下略）

仓才 仓才 仓0 才0 仓0 才0 仓0 才才 仓 才 乙个 台 仓

［腾撬越驰。

七十年代末以来，在一些新编戏中，还采用电子乐器加入伴奏来渲染气氛。

传统京剧乐队的席位从京剧兴起到民国之后，曾有两次变迁。传统演出习惯是乐队列在舞台中间后部，紧靠"守旧"（天幕），面向观众。后由于舞台上要安置机关布景和大小道具，为使演员能有较开阔的表演区域，乐队迁至舞台右前侧。但司鼓者不易看演员的出场情况，影响与演员的配合，于是又迁至舞台左侧，面向舞台。"三大件"及其他器乐在前，靠近表演区，打击乐在后，隐在幕后。见图：



六十年代末，现代戏用中西乐队伴奏，由于乐队编制庞大，台侧难以容纳，且司鼓在庞大的乐队后面不易操作，因而把台右侧的乐队席分成两层，中西管弦乐队在下，打击乐在上，并用有机玻璃板隔起来，以使各声部乐器的音量达到合理配置。

越剧音乐 发源于浙江嵊县，前身为曲艺形式的落地唱书。光绪三十二年(1906)演化为戏曲形式之初，曲调全沿袭自唱书。唱书时期的曲调，早期为〔四工唱书调〕，由当地民间小调衍化而成；后又吸收了浙江湖州“三跳”曲调，发展为〔吟哦唱书调〕。例如：

轻轻打动阴阳板

（《春山景赋子》唱腔）

刘金招演唱
项管森记谱

【吟哦唱书调】 (♩=84)

艹 2 3 2 6 - | 2/4 1 1 2 | 3 5 3 | 2 - | 2 2 3 | 2 1 6 |
(清唱)轻 轻 打 动 阴(啊) 阳 (帮)板， (哎 哦 哎 哦 哎

渐快
6 2 | 2 2 3 | 5 5 6 1 | 1 6 | 6 3 | 5 · 1 | 2 3 2 |
哎 吟 哦 吟 哦

【中板】 (♩=108)
2 0 3 5 | 5 5 5 6 | 6 5 3 2 | 1 2 6 | 1 - | 7 6 5 6 | 5 5 6 |
呀 啊 吟哦 吟吟 哦 啊 啊啊 哎）(清唱)春日 春山 春(啊)水

6 - | 6 i 6 5 | 3 - | 5 6 5 5 3 | 2 2 3 5 | 6 5 3 2 |
流， (哎 哦 哎 哦 哎) 春 田(哪) 春(啊) 草 放 春

1 0 | i i 6 i | 5 3 5 65 | 5 3 2 1 | 6 0 | 5 6 i |

牛； 春花开在 春 园 内，（呀 啊） 春鸟

6 5 3 2 | 1 1 2 | 1 2 | 3 - | 2 2 | 2 2 3 |

飞 到（啊 格） 春 树 （呀） （帮）头。（哎

2 1 6 | 6 2 | 2 2 3 | 5 5 6 1 | 1 6 | 6 2 | 3 . 1 |

哎 吟 哦 吟 哦

2 3 2 | 2 0 3 5 | 5 5 5 6 | 6 5 3 2 | 1 2 6 | 1 - ‖

哇 啊 吟哦吟吟 哦 啊 哎）

二十世纪初，嵊县南、北乡艺人在此基础上各自派出〔吟哦南调〕和〔吟哦北调〕（又分别称“南调”和北调”），并运用笃鼓、绰板以及人声帮腔作为伴奏。形成戏曲形式后，“北调”〔中板〕为主要唱腔，又相继增加了〔哭调〕、〔十字调〕、〔钱塘调〕、〔断断调〕等，并从绍剧中借鉴了〔二凡〕、〔三凡〕、〔四凡〕等板眼形式，逐渐形成了〔平板〕、〔紧板〕、〔快板〕等板式，初步建立起板腔体的框架。这一时期“北调”发展迅速，渐渐取代了“南调”。

从民国六年(1917)起越剧进入上海（当时称“小歌班”又称“的笃班”），为在艺术竞争中站住脚跟，适应大城市观众的欣赏要求，对音乐进行了革新。越剧音乐在上海的发展变革分为四个时期：

〔正调腔〕时期。民国九年在上海建立了越剧的第一个专职乐队，增加了丝弦伴奏，唱腔前加上了引唱过门，如：($\frac{2}{4}$ 1 12 3 2 | 1 12 1 3 | 2 1 7656 | 1 -) | ；在原人声帮腔处加用了板胡；唱腔仍为“北调”。因板胡定弦为“1－5”（调高为 1＝D），绍剧称之为〔正宫调〕，因此艺人把“北调”改称为〔正调腔〕。〔正调腔〕在实践中不断改进，丰富、完善。如：运用具有特色的正调“清笃板”；丰富发展了哭腔、起腔和〔十字调〕；借鉴了绍剧的〔导板腔〕，伴奏过门曲调更为细致多样，显示出以演文戏见长的特点。剧种的名称也从民国十年起改为“绍兴文戏”。这个时期，演员全为男性，唱腔适应男声特点；后期，由于女班的兴起，在二十年代末到三十年代初曾一度出现男女混演，此时的唱腔为男女同调演唱〔正调腔〕，而女演员在演唱时提高唱腔音区和唱句落音，使男女对唱大致协调，这种唱腔逐渐发展为“2－6”定弦的〔六字调〕唱腔。

〔四工腔〕时期。第一个女班民国十二年在嵊县诞生，民国十二年底女班进入上海，民国十四年为解决正调腔不适应女声音区的矛盾，琴师王春荣和演员施银花借鉴京剧西

皮，将定弦改为"6－3"，调高改为 1＝F，将西皮过门稍作改动而沿用，从而形成了适合女声演唱的唱腔。由于"6－3"两音在工尺谱中称谓"四工"，因此把这种唱腔称之为〔四工调〕。一些演员在演唱过程中逐渐形成了不同行当的唱腔风格。如施银花受当时男班著名演员琴素娥花腔唱法的影响，形成宛转圆润、一波三折的旦脚〔四工调〕唱腔，人们称之为"施腔"，奠定了旦脚基本腔的基础。又如屠杏花在唱腔中较多吸收了绍兴大班、武林调(杭剧)高亢、爽朗的音调和轮廓鲜明的节奏，初步形成了较为硬朗的小生唱腔；老生演员沈兴妹则吸收绍兴大班激昂上扬的音调和坚实的咬字，丰富了老生唱腔。

初期〔四工调〕较为简单，民国二十四年后，其唱腔结构及过门渐趋规范化，如唱腔节拍由$\frac{3}{4}$改为$\frac{4}{4}$，形成一板三眼的节拍形式，句幅增为三至四小节，扩展了唱腔音区，唱腔中出现了宫微调式交替，增强了唱腔旋律的活力，并产生了与唱腔风格相适应的过门，独具特色，后被称之为〔四工腔〕。随着〔四工腔〕的发展，演员们创造了各种落音的起腔、哭腔、落腔等附属腔，还借鉴运用了绍兴大班的〔流水〕、〔三五七〕等丰富了〔四工腔〕的板式。到四十年代初，〔四工腔〕已日臻成熟，出现了施银花、赵瑞花、王杏花、姚水娟、筱丹桂等一批著名演员，被誉为"三花一娟一桂"，她们的唱腔各有特色。例如：

选自《方玉娘》方玉娘唱段
（施银花演唱）

【四工腔·中板】（♩＝120）

サ 6 7 6 · 76 5 － | $\frac{4}{4}$ (0 i 6 5 | 3 5 6i 65 | 35 6i 65 56 |
走 啊　　　　　　　（各 的 的 太 的 太 的 太 的 的）

5 5 21 12) | 1 2 3 3 5 | 2 21 2 2 32 | 2 6 0 0 |
上 宝 塔 来　第(呀) 一(啦)　层，

3 32 1 － | 22 3 353 21 | 2 2 32 6 0 | 2 32 1 － |
开(啊) 了　一扇 窗 来　一(啦)扇 门，　点 起 了

22 35 56 1 | 2 2 2 3532 | 1 － － (62 | 16 5i 65 56) |
一支　清 香 一(啦)盏　灯。

3 3 32 21 | 1 12 35 32 | 2 6 (66 16) | 3 3 31 12 |
礼拜南海　观(啦)世(啦)音，　保佑儿夫

6 61 2 21 | 1 - (61 23) | 1. 2 3 30 | 1 12 35 32 |
文(啊)子(啊)敬，　中得高官　步(啦)步(啊)

2 6 (66 16) | 2 2 12 12 | 7 7 77 65 | 7 76 6 5. |
升。　上宝塔来　第二层，　开(啊)了

7 72 5 6 | 7 76 5. 0 | 7 72 7 - | 7 72 7 65 |
二扇窗来二扇门，　点起了　二支清香

6 76 5 - | 7 76 6 5 | 6. 6 7 27 | 6 7 6 3 - | 6 72 7 65 |
二盏灯。礼拜那　紫竹林中，观世(啊)音，保佑男公

6 5 5 - | 7 72 5 7. | 7 76 6 3. | 5 56 7.2 76 | 5 - - -（下略）
老王倜，愿你越老　越(啊)精　神。

选自《泪洒相思地》王丽娘唱段
（姚水娟演唱）

【四工腔·快中板】（♩=144）

4/4（各的的 65 | i 5 65 35 | i i 5i 65 32 ）1 16 11 0 |
(白)小姐呀！　(唱)小姐　既知

1. 2 3 2 | 616 5 0 0 | 35 6 1 7. | 5 27 65 63 |
（56i56）（清板）
事　明(啊)亮，　我亦不必　说　细

5 - 0 0 | 56 16 6 7 | 65 53 56 0 | 56 1 1 2 |
详。　不怨　他　抛弃我，　只怨　自己

2 7 65 63 | 5 - 0 0 | 56 7 27 65 | 53 5 3 0 |
少 主（啊） 张。 我 亦 是 个 官 家 女，

56 1 6 1 0 | 5 7 65 63 | 5 - 0 0 | 56 7 7 65 |
自 幼 读 过 书 几 张。 理 当 做 个

67 65 63 0 | 56 1 16 1 | 27· 7 65 63 | 5 - 0 0 | 56 16 27 7 |
贞 节 女， 不应该私 下 订 鸳 鸯。 因 此 被 人

67 65 63 0 | 5 6 1 1 | 62 7· 65 6 | 5· 0 0 0 | 3 5 77 77 |
看 不 起， 将 我 当 作 路 柳（啊）样。 正 是 一失 足成

5 65 63 0 | 5 6 0 6 11 | 22 7· 65 63 | 5· 0 0 0 |
千 古 恨， 若 要 回 头得 百年 （啊） 长。

突慢 原速
56 76 7 65 | 53 5 3 0 | 5 6 61 12 | 2 7· 65 6 | 5 -（下略）
虽 我 自 己 无 主 意， 然 他 心肠 也是 太 觉 硬。

尺调腔时期。民国三十一年10月，袁雪芬开始倡导越剧改革。当时上海已沦陷，在日伪统治下，越剧演出了大量悲剧，以抒发民众的哀怨悲愤之情。但清新、跳跃的〔四工腔〕难以表现这种情绪。民国三十二年11月，袁雪芬演出《香妃》演唱“听说夫君一命亡”唱段时，悲从中来，唱腔突破了原〔四工腔〕的旋法，琴师周宝才二胡改用“5－2”定弦，即兴借鉴京剧二簧的特点和伴奏手法紧密配合，丰富发展了〔四工腔〕的下四度宫音系统的旋律，形成一种新的曲调及其伴奏过门。因“5、2”两音在工尺谱中称为“合、尺”，故称〔合尺调〕，简称〔尺调〕，唱腔便称为〔尺调腔〕。例如：

听说夫君一命亡

（《香妃·哭头》香妃［旦］唱腔）

袁雪芬演唱
李梅云记谱

1 = G 4/4

（♩=75）

（0 0 05 3 56 | 12 43 235 356 | 12 3235 2321 6123 |

17 171 02 35 | 12 43 2356 3523 | 12 357 6123 7656 |

【尺调缓中板】

123 171 02 35）| 1 2.1 5.3 5.3 | 3.1 2.3 22 0（2543）|
听说夫君一命亡，

2.1 35 5.3 3.2 | 26 1.3 2321 | 1 - 0 0（123 161 04 3523）|
香妃心中暗彷徨。

1 1 1 12 3 32 | 2.1 2.3 2 0（2.5 43）| 3 5 1 1.7 |
只见那小军棒头跪地上，盘内莫非

6.5 6 5. 0（525 3276）| 1 6 6 7 | 7 7 7. 0（02 77）| 7. 7 7 66 |
我夫郎。走上前去揭布望，一阵伤心

535 30 1 7 | 6.7 56 77 66 | 5 - 0 0（545 51 76）| 51 6165 3235 6561 |
袭胸膛。

56 535 54 3523）| 1 210 2 5 | 3.1 2 22 03 | 3 5 545 3 |
若是我夫一命丧，我香妃岂能

3.2 1.2 12 3. | 3 - 0 0（34 34 3 02 1612）| 6 3.5 3 216 | 1 35 3 2327 |
把仇忘。盘中若非我夫郎，

我宁死永不入清帮。

但愿夫死是说谎，我手指颤抖心内慌。（啊）

咬紧牙齿把夫抢，

（白）："小和！小和！"

哭腔

（唱）我那苦命的夫啊！

【缓中板】（清唱）

不由人一阵阵哭断肝肠。

民国三十三年袁雪芬、徐天红主演《明月重圆夜》，全剧以〔尺调腔〕为唱腔基础，此后又产生了《一缕麻·哭夫》、《梁祝哀史·哭灵》，它们与《香妃·哭头》合称"尺调三哭"。

〔尺调腔〕的产生，扩大了原来的唱腔音域，从而促使唱腔施律、落音、调式交替、板式速度润腔唱法的丰富发展，增强越剧唱腔音乐的抒情性、可塑性、形成委婉细腻深沉的唱腔特色、并为衍化出不同流派提供了条件。四十年代中期，上海越剧界普遍改唱〔尺调腔〕，

通过大家的努力，它得到了进一步的发展，成为越剧的主腔。在〔尺调腔〕的基础上，一些著名演员结合各自的嗓音条件不断创新，相继衍化出袁（雪芬）、尹（桂芳）、范（瑞娟）、傅（全香）、徐（玉兰）等流派唱腔。

民国三十三年底，雪声剧团演出《梁祝哀史》时，范瑞娟与琴师周宝才合作，在“山伯临终”唱段中，以〔六字调〕为基础，采用〔正调腔〕“1 — 5”定弦，吸收融化了京剧反二簧唱腔及其过门音调，形成宜于表现悲伤、激愤情绪的〔弦下腔〕。该腔是〔尺调腔〕的反调，调高1 = D。后来在《洛神》、《单恋》等剧中，范瑞娟多次运用此腔，又有所发展，越剧界同行也逐渐采用此腔，并加以丰富。〔弦下腔〕成为越剧又一重要唱腔。

杭城读书三长载

（《梁山伯与祝英台》梁山伯〔生〕唱腔）

范瑞娟演唱
顾振遐、薛岩整理

1 = D

4/4 （♩=60）

0 0 0 i 7 6 | 56i7 6765 3235 656i | 5643 23 5 5 1 2356) |

【弦下腔·慢中板】

1 23 5 6i 56 30 | 5 6i 5654 3531 1612 | 3 54 32 3 0 0 |（3. 5 6 i 6524 3）

杭城读书三长载，

（清板）

3 5 6. i 3 5653 | 5 6i 5653 5. 6 35321 | 1 - 0 0 |

实指望为梁家争光辉。

3 56i 65 53 5. 45 3. 21 | 5 5 5 #4. 5321 6123216 0 |

谁知道为了英台（呀）女，

5. 6 1 3 6i 5653 | 3 56 5. 321 1 . 0 | 1 56 54321 1 32 1. 2 3 |

染成疾病难挽回。娘啊娘倘吾儿归

6 1 56321 23216 0 | 1 5 616 30 5 i 50 | 5 5 4 35321 1 . 0 |

黄泉路，儿的娘身体须自爱。

5 i 65 3561 3 0 | 3 6 30 5 676 5654 | 32 3 1 01 6 1 5 6 |
恳 求 母 亲 如 儿 愿， 儿 死 后 要 扶 桥 镇 上

3561 565 6 12 53 1 | 1 - 0 0 | 1 23 5 61 56532 |
立 坟（啊） 碑， 立 坟 碑

1 12 35321 2·3216 0 | 6 53 2 2· 3 7 6 | 6 5 6 1 23 1 · 0 |
立 坟 碑。 红 黑 二 字 刻 两 块，

5· 6 1 5 61 56 5 | 53 5 1212 35 3 0 | 5 3 i 65 5 61 3530 |
红 的 刻 上 祝 英 台 黑 的 刻 上 儿

3 5 61 5· 6 3·2 1 | 1 - 0 0 | 1 23 3·2 1 53 5 65323 |
梁 山 伯。 儿 与 她 生 前 不 能

伴奏入（ 5 4 3 5

6 1 5 32 2·3216 0 | 1 6 5 3565 3212 32 3 | 2 23 7 6 565 3 0 |
夫 妻 配， 儿 死 后 要 与 她 同（啊） 坟

2 35 2326 7622 7 6 6 | 5 - ）

2 35 2326 7622 7 6 6 | 5 - 0 0 ‖
台。

这一时期，越剧在唱腔板式方面又不断吸收京剧、绍剧等剧种的养料，在原有板式的基础上发展了新的板式，如民国三十四年在《雪地孤鸿·锄花》一场中，形成了♩=60的〔尺调腔·慢板〕；民国三十五年在《梁祝哀史》中仿效绍剧〔流水板〕，产生了紧拉慢唱的〔尺调腔·嚣板〕；丰富了〔十字调〕的腔格等。

四十年代中期，越剧改革曾吸收新音乐工作者刘如曾参加。从1950年起，一批新文艺工作者陆续加入华东越剧实验剧团，从事越剧音乐创作及改革，其中有陈捷、薛岩、顾振遐、项管森、高鸣、杜春阳、周茂恒等人，他们为演职人员传授乐理知识，进行识谱、视唱练习，提高大家的音乐素养；全面挖掘、收集、整理传统曲调，出版了《越剧曲谱》，编印了《越

剧老调》、《四工腔》、《越剧音乐发展概况》、《曲牌集》、《锣鼓经》等。为越剧音乐的进一步改革打下基础。此外，从事越剧音乐改革及创作工作的还有连波、金茄、唐惠良、苏进邹、金良、李修等，他们为越剧音乐创作做了不少努力。

越剧音乐改革主要体现在如下方面：

越剧音乐创作方法的改变。1953年，华东越剧实验剧团顾振遐、陈捷、项管森等选择了传统剧目《梁祝》中的“十八相送”一折（由傅金香、赵雅麟主演），将全部唱腔进行整理、加工、对伴奏加以配器，首次实行了定腔定谱，从而改变了历来配器由作曲写、唱腔由演员按传统程式即兴演唱、乐队伴奏无固定曲谱的做法。此后，这种做法在上海各越剧团得到推广。实行定腔定谱后，每个剧目的唱腔和伴奏音乐有了总体布局，由此，建立起以作曲者为主，与演员、琴师紧密合作的作曲新体制。这一重要转折对越剧音乐的发展产生了深远的影响。

充分运用原有的越剧传统曲调。在创作中，除继续以〔尺调腔〕、〔弦下腔〕为主腔外，根据剧情的需要，广泛地运用越剧原有的传统曲调，包括〔四工腔〕、〔南调腔〕、〔北调腔〕、〔四工唱书调〕、〔呤哦唱书调〕、〔宣卷调〕、山歌小调以及某些专用曲等，丰富了越剧音乐的表现力。

唱腔结构、旋律、节奏、调式、唱法的丰富和发展。越剧唱腔为上下句体，以七字句为主、十字句为辅，根据唱词的内容四句以上既可组成长短不等的唱段；此外还有起承转合四句体和四句反复结构的唱段；唱段形式也由单一板式唱腔发展至多种板式结构的成套唱腔。

越剧唱腔旋律进行以五声音阶级进为主，跳进为辅。因此过去越剧唱腔的旋律虽流畅却少变化，唱腔结构方正有余而变化不多，唱腔的节奏进行也较呆板、单一。随 着唱腔音域的扩展，唱句落音的变化，唱腔节奏方面切分音、弱起强收等技法的应用，以及对唱腔加以紧 缩和扩展等多种处理，使越剧音乐在表现力方面得到了拓展。越剧唱腔在唱法上遵循依字行腔、依情行腔的原则，通过运用上倚音、下倚音、上滑音、下滑音、波音、颤音、顿音、跳音等润腔唱法美化旋律，校正字调，抒发感情，增添韵味，行腔更讲究腔、词、情的紧密结合，从而改变了过去侧重于口语化、旋律变化不大的倾向。唱腔进行中运用了自然七声音阶，丰富了唱腔调式、调性，并在唱腔、过门中频繁运用转调转板等手法，增强了音乐色彩。

完善丰富了原有板式，创立了新板式。1949年后，越剧唱腔在〔慢板〕、〔中板〕、〔快板〕的基础上，丰富发展了十余种不同调性，不同速度的板式，如：〔特慢板〕、〔慢中板〕、〔缓中板〕、〔快中板〕、〔紧中板〕、〔快板〕、〔嚣板〕、〔男调板〕、〔散板〕、〔导板〕、〔叠板〕、〔一字板〕、〔流水板〕、〔二凡板〕等，使其能更为细腻而有层次地抒发人物感情，增强了音乐的表现力。

〔尺调腔慢板〕，一板三眼$\frac{4}{4}$拍，速度为♩=28至56。慢板一般均由较长的引唱过门起唱，唱腔旋律较多在中低音区、速度慢、唱腔中通过扩展句幅，施律加花，频繁运用装饰音润腔等手法，至使行腔委婉细腻，长于表达深沉、哀伤的感情，是越剧中抒情性较强的板式。例如：

选自《楼台会》祝英台唱段
（傅全香演唱）

mp (♩=87)
4/4 (0 i 7 6 | 5.6 i7 67 65 | 4 0 3.5 6i | 55 55 i2 35 |
23 2i 6i 23 | 5 0i 6i 65 | 42 45 6156 76 | 56 535 54 3276) |

慢一倍 再渐慢

【尺调腔·慢板】（♩=36）

记得草桥两结拜，同窗共读有三长载。情投意合相敬爱，我此心早许你梁山伯。

（清板）

可记得（呀）你看出我有耳环痕，使英台面红耳赤口难开。可记得（呀）十八里相送长亭路，我是一片真心

吐 出呀 来。 我也 曾 留下 聘物 玉 扇 坠， 我是

拜 托 师母 做 大 媒。 约好 了

相 逢 之 期 七 巧 日，

稍慢

我也 曾 临别 亲 口 许 九

原速

妹。 我指 望 有 情人 终能 成 眷 属，(啊)

想不 到 美满 姻 缘 两 拆 开。 （下略）

〔尺调腔·中板〕，一板三眼$\frac{4}{4}$拍，速度♩=84至108为〔中中板〕，♩=108至135为〔紧中板〕，♩=182至260为〔快中板〕，♩=260以上为〔特快中板〕。〔中板〕的功能随速度不同而异，〔中中板〕较为平静，叙述性强，〔紧中板〕常以明快的节奏和扩充句幅的手法，使唱腔充满活泼、轻快的情绪；〔快中板〕及〔特快中板〕则速度快，节奏性强，音调简练而明朗。以上〔中板〕均以过门接唱。〔尺调腔清板〕为无丝弦伴奏，仅以鼓板伴奏（或以某一乐器独奏托腔）的演唱形式。一般均由主胡等丝弦乐器伴奏的唱腔转入清板，转入前必须掼腔，通称“掼清板”。例如：

路遇大姐得音讯

（《何文秀·访妻》何文秀［小生］唱腔）

尹桂芳演唱
李梅云记谱

1＝F $\frac{4}{4}$

（♩＝108）

【尺调腔·中板】

(0 0 04 36 | 5i 65 35 6i | 56 55 04 32) | 1.2 33 1.2 35 |

（何白）"是啊"（各的 的的 太 太 的太 乙的 太）（唱）路 遇 大 姐

3.2 3.1 2. 0 (21 61) | 312 35 3.2 33 | 2.1 50 1.2 321 |

得 音 讯， 九 里 桑 园 访 兰

2. 1. 0 0 (1.2 11 06 56) | 1.2 3 361 60 | 2 35 3 2. (2.1 61 | 2.3 5i 65 35) |

英。 行 过三里 桃花 渡，

32 322 6 35 | 2.3 765 5. 0 (55 36) | 22 2 3 5 | 7.6 5.6 727 60 |

走 过 六里 杏 花 村。 七宝 凉亭 来 穿 过，

1.6 22 65 0 | 6.1 22 2.6 765 | 5 - 0 0 (5655 0436 | 5i 65 35 6i) |

九 里 桑园 面 前 存。

5 2 1 2 | 3 72 66 (35) | 16 21 22 20 | 5.6 12 16 1 0 |

但 见 那 边 围 竹 篱， 中 间 一对 木 头 门。

6 361 61 500 | 6. 1 23 21 | 2 - 0 0 (23 22 05 43 | 2.3 5i 65 35) |

用 手 上前 推 一 推，（太）

6 532 1216 50 | 36 361 61 500 | 6 5 3.5 32 | 1. (2 11 06 56 |

为 什 么 青 天 白日 门 关 紧？

i6 5i 65 32) | 3.2 361 61 500 | 6. 1 23 21 | 2 - 0 0 (23 22 06 43) |

听 得 内边 无 声 响，

(5·6 55 04 36 | 5i 65 35 6i)

23 61 6·1 500 | 6·1 1·2 76 | 5 - 0 0 | 0 0 0 0·6 |

不见 娘子 枉 费 心。 (喔)

(21 61)

32 1 61 60 | 3·2 22 2·0 | 3 3·36 500 | 25 6 161 23 |

屋旁 还有 纸 窗 在， 隔窗 向内 看 分

(1211 0432 | i6 56i 65 352)

6 1·0 0 | 0 0 0 66 | 1 361 616 500 | 6·1 23 2 |

明。(道白略) (啊呀) 窗门 高来 看 不

(23 22 06 53 |

2 - 0 0 | 235i 65 35 | 2·3 212 06 43) | 6 361 61 506 |

见， (太) 垫块 石头 就

(56 55 04 36 |

1 6 3 23 76 | 5 - 0 0 | 5i 65 35 6i) | 5·6 165 11 50 |

看 得 清。 文 秀 举目

(1· 6 576) (清板)

6·1 35 2 | 1·21 5 0 0 0 | 156 6 16 32353 |

向 内 望， 只 见一 间

2·6 765 5·0 | 1 235 5 72 | 35 76 6·5 30 | 66 166 6 32353 |

小 草 房。 小小 香台 朝 上 摆， 破 木 交椅

2 353 5·0 | 1 2165 56 0 | 6·1 32 1216 50 | 65 61 15 6 |

分两 旁。 三支 清香 炉 中 插， 荤素 菜肴

532 2 22 765 | 5 - 0 0 | 5·6 1 1216 50 | 32 35 3 5 |

桌 上 放。 第一碗 白鲞 红炖

276 66 5653 0 | 56 66 61 63 | 2 765 5 0 | 51 165 56 32 |

天 堂 肉； 第二碗 油煎 鱼儿 扑鼻 香； 第三碗 香菌 磨菇

炖 豆 腐； 第四碗 白菜香干炒 千 张；

第五碗 酱烧胡桃 浓 又 浓； 第 六 碗 酱油 花椒

醉 花 生。 白 饭一碗， 酒 一 杯，

桌 上 筷 子 有 一 双。（啊呀）看 起来 果然 为我 做。

（伴奏入）

三 周 年， 感 谢 你 娘 子 情 义 长。

〔尺调腔·慢中板〕，一板三眼$\frac{4}{4}$拍，速度为♩=58至68；速度为♩=68至84就称〔缓中板〕，是〔中板〕与〔慢板〕之间的板式。〔慢中板〕的唱腔结构与〔中板〕相似，因速度放慢，唱腔在中低音区伸延展开，旋律加花趋繁，行腔曲折委婉，宜于表达低沉忧郁的情绪。例如：

选自《盘妻索妻》梁玉书唱段
（尹桂芳演唱）

（♩=68）

【尺调腔·慢中板】

刘 兄 提 起

约 法 言， 可 敬 娘 子 礼 义 全。 她

5 61 5 2 2 67 50 | 7 5 5672 6 6 6 3 0 | 7656 2765 5356 5 6 |

为报 劬劳 要守 孝，我理该 全她 孝心

(5165 435 2123 5)

2 3 5 2 6765 | 5 - 0 0 | 3 56 1 65 5 2 35 0 |

等 三（啊） 年。 （清板）（箫伴奏）闻得她 琴棋 书画

(5 23 7·656)

272765 5·672 6 6 6 3 0 | 5 2 7 6·1 5·656 1 0 | 2356 7265 5· 0 |

件 件 精， 玉书 何 幸 得 妻 贤。

(3 56 76 5)

2/4 7256 1 65 | 4/4 1 1 65 3 5 0 | 2765 5672 6 6 6 3 0 |

但求得 心头 灵犀 一 点 通，

（乐队入）

2 35 32 1 0 2 7 76 | 5· 6 7 07 7656 76 7 | 1 1 65 3535 6561 |

结一个 闺中知 友我心愿已遂 喜万 千。

(5·555 3561 |

2/4 5· 0 | 5643 2354 | 5 24 3217) | 4/4 1 6 3 21 6 1 5 0 |

挑 起 红巾

(23 21 23 21

6 56 6161 2 35 | 2 - 0 0 | 235 232 25 43) | 2·32 56 7 0·7 |

诉衷 由， （白）呀！ （唱）见 娘 子 比

6·7 2 2 3 5 0 | 2 2 2 12 127 | 676 5656 7672 76 | 5 - - - |（下略）

初 见 之时 更俊 秀。

〔快板〕，一板眼$\frac{2}{4}$拍，速度为♩＝135以上，节奏强烈，音调简练有力，均为七字句，上下句间紧相连接，直至结束。

〔嚣板〕，$\frac{1}{4}$拍或$\frac{8}{4}$拍，中速以上，唱腔旋律、落音均与中板相同，为紧伴散唱的演唱形式。〔嚣板〕伴奏过门中吸收融化了绍剧的〔流水〕节奏和音调，为无定次反复式伴奏过门，节奏自由，可快可慢，演唱可随时进入。五十年代后期，嚣板唱腔及其伴奏

渐趋规范化，表现力增强，既可抒发高亢激昂之情，亦可表达思索、忧虑的情绪。同时还发展运用了多种音型的伴奏形式，如$\frac{2}{4}$节拍的摇板伴奏形式和$\frac{1}{4}$节拍的流水板伴奏形式，它是越剧唱腔中富有戏剧性特色的板式之一。

选自《楼台会》梁山伯、祝英台唱段
（范瑞娟、傅全香演唱）

【尺调腔起腔】（♩=192）

)0(　　サ 1 6 5 5 3 － | $\frac{2}{8}$ (3.3 3 3 | 05 24 |
(梁白)英台、你、你！　(唱)你　好！

【快板】

34 32 | 16 12 | 3 6 | 5 4) | 5 32 | 1 5 | 2 3 5 | 13 2 | 2 2 3 |
(唱)你在　长亭　自做　媒，　说道

3 5 | 2 76 | 5 (5 32) | 1 16 | 3 21 | 12 3 | 3 2.2 | 6 16 |
家有　小九　妹。　既然　九妹　就是　你，　你为何

1 5 | 6.5 5 | 3 22 | $\frac{1}{4}$ 1 (111 | 1532 | 1235 | 2532 | 1761 | 1232 | 1761) |
又许　马　文　才？

【嚣板】（紧伴散唱）

サ 6 · 1 1 6 1 6 5 3 2 1 1 6 6 6 1 6 1 2 2 － |
(祝唱)梁　兄　啊，难　道　你　小　妹　心　意　尚　不　知，

$\frac{1}{4}$ (2222 | 2543 | 2325 | 5235) | サ 6 5 3 2 1 1 6 1 6 · 6 · 5 5 · 3
我岂　愿　嫁　与　马　文

2.1 1 － | $\frac{1}{4}$ (1111 | 1532 | 1235) | サ 6 1 1 6 3 3 2 1 6 1 3
才。(呀)　(梁唱)贤妹呀　我与你　山盟海

5 3 21 6 6 5 5 2 2 0 | $\frac{1}{4}$ (2222 | 2543) | サ 0 5 5 6 6 5
誓　情义　在，　我心　中只

2 3 5 5 #4.5 3 3 5 3 2 2 1 － | $\frac{2}{8}$ (1 5) | （下略）
有　你　祝英　台。

〔一字板〕，有板无眼（$\frac{1}{8}$或$\frac{1}{4}$）拍的快速板式，一字一拍，铿锵有力，比快板更为紧张急切，一般用在多板式唱段的最后部分，造成唱腔的戏剧性高潮。例如：

选自《孔雀东南飞》焦仲卿唱段
（范瑞娟演唱）

【一字板】（♩=176）

(前略) 4/4 (3 6 5 4 | 1/4 3 2 | 1 2 | 3 | 3) | 5 | 5 3 | 5 | 5 |
今日是她

1 | 3 | 2 | 5 | 5 3 | 5 | 3 | 5 3 | 5 | 6 6 | 1 | 21 2 |
重婚期，是我害含冤受屈的贤德

1 | 5 | 5 3 | 5 | 6 5 | 1 | 3 | 2 | 5 | 3 2 |
妻。今生孔雀东南飞，死后

稍慢
1 | 2 | 3 | 2/4 3 5 | 65 6i | 5 - ‖
孔雀共双栖。

〔男调板〕，1949年冬，袁雪芬主演《相思树》时，在作曲及乐师的协助下首创。以男班“丝弦正调”时期的唱腔为基础，并吸收了绍剧的〔二凡〕过门因素衍化而成。中速以上，一板一眼（$\frac{2}{4}$）拍，板弱眼强，上下句一气呵成，无明显分句，由固定音型的连接式短过门作为引唱过门或句间过门，擅长表达欢快、喜悦、思虑等情绪。例如：

门外阵阵西北风

（《相思树·绣鱼书》贞夫［旦］唱腔）

1=G

袁雪芬演唱
周宝才记谱

【尺调腔·男调板】

慢中速 慢速
2/4 (0 5 3 2 | 1 2 | 1 2 | 1 5 3 2) | 6 3 | 6 1 (2 1 2) | 2 · 1 |
门外阵阵西北

2 0 (3 | 2 3 | 2 5 4 3) | 3 2 1 | 6 2 3 | 1 · (7 | 6 1 2 3) |
风，风叩柴门

2 3 | 7 65 6 | 5 (6 | 5 6 | 5 3 2 3) | 3 2 1 | 1 6 1 | 2 · 1 |

声势汹。 风来 风 往 多 迅

2 3 5 | 2 (3 | 2 3) | 3 2 1 | 6 1 | 2 6 | 1 2 3 | 1 (2 |

速， 千 里 之 遥 转 眼 中。

1 2 | 1 5 3 2) | 1 1 1 7 | 7 7 5 7 | 5 6 6 6 | 3 1 | 7 6 6 | 3 1 |

风 儿（呀） 你 可 否 与 我 传 消 息，将 鱼 书 带 与 那 韩 相

7 65 6 | 5 (6 | 5 6 | 5· 1 6 1 | 5 3 2 3) | 6 1 1 6 | 3 2 1 | 6 1 |

公。 可 惜 你 只 会 惊 破

6 2 | 2 - | 2 0 (3 | 2 3 | 2 5 4 3) | 5 5 4 | 3 5 | 3 3 2 | 3 - ‖

娘 好 梦， 不 能 带 信 有 何 用？

〔叠板〕，1950年袁雪芬在《借红灯》一剧的“怀抱孩儿哭声娘”唱段中，吸收男班艺人支金相的叠板唱腔因素，初步形式。1956年她又在《祥林嫂》的“听他一番心酸话”唱段中作了丰富和发展，并吸收了徽调中联弹加垛的词格形式，形成平叠相间，对比鲜明的唱腔特色。例如：

听他一番心酸话

（《祥林嫂·七场》祥林嫂［女］唱腔）

1 = G
（♩= 52）

袁雪芬演唱
李梅云记谱

4/4 (0 0 5 6 2̇ 7657 | 6 · i 6i65 #456i | 5.643 23 5 0 4 3276) |

【尺调腔·慢板】

5 6156 1 1 6.160 | 2 2 2 1. 2 7 5 | 5 535 3.530 5. 6 1 6 |

听 他 一 番 心 酸 话， 倒 叫 我 有 口

2 - 3 6 65 | 5 · (6 1. 2 3 5 | 6. i 6 5 3 2 | 5. 3 2 5 3276) |

也 难 开。

1 1 16160 2 1 3 5 | 6 2·1 2 0 5 | 3 53530 5·6 6 3 |

有钱人 娶 亲是 平常 事，（那）穷人 无 钱

(5 23 7267)
2 72 7 6 5 0·5 | 5 56 1 1 1 2 7 | 7 65 5·672 6 6 6 3 0 |

亲 难 配。他 八十 千钱 非 容 易，

(5·7 6156)
3 5 35 6 6· 6 0 | 2 7 6·76 5 0 | 1 1 16160 116161 1 16 |

多少 血汗 去 换 来。狠心人 得了 我的

(1·3 2356)
2 5·3 2 7 50 | 5 535 53530 5·6 1 6 | 3 21 1 26 1 0·6 |

卖身 钱， 害 老 六 负 下了 一 身 债。我

叠板

(7276 | 2·1 7276)
2/4 7 05 76 7 | 7 67 2 | 7 0 5 | 5535 53530 | 5 535 56 1 |

恨 癞子 怨婆 婆， 我 不应 该 反将 老 六

(5276)
2 76 5 0 | 55535 53530 | 7 65 5 5 | 7 6 2 05 | 35535 5530 |

来责 怪。只见 他 又是 恼恨 又是 悔，他 独坐 一旁

稍慢 原速

(5276)
7765 5 0 | 5 66 1 16 | 2 53 2 7 | 7 7 6555 | 3 53 5 0 |

发了 呆。倒叫我 要死 不能 死，要 归又 无家 归，

(576123)
7 67 2 2 | 76765 53 0 | 7 65 3·2 | 3 53 5 0 |

要闹 不能 闹，要 赔（又）无钱 赔，

【慢板】

(1·1 65 #4545 654561
4/4 1 1· 6 02 3·2 3 | 6 1·2 5 0 6 2 | 6 1·0 0 |

这真 是我 走 也 难来 留也 难，（啊）

56 ♮43 2172 1 35 2317) | 6·7 2 5 3 2 6 7656 | 5·5 3 0· 5·6 56 1 |

进 退两 难 怎 安

（乐队入）

1 5 0 56 7 66 | 5 (3 2 5 | 7 - 77 656 |

排？

5 · i 67 65 | 4 · 6 56 43 | 2·1 23 42 46 | 5 - - 0) ‖

〔弦下腔〕的丰富和发展。1949年后，〔弦下腔〕得到广泛运用，通过继承优良传统和广泛借鉴兄弟剧种的养料，扩大了唱腔音域，丰富了唱腔旋律和上下句的落音，增强了表现力，常用板式已有〔慢板〕、〔中板〕、〔快板〕、〔散板〕、〔一字板〕、〔嚣板〕、〔流水二凡板〕、〔导板〕等 。它的曲体结构、速度均与〔尺调腔〕相同，只是调高、旋律有所差异。〔弦下腔·慢板〕为最主要板式，它可独立构成大段唱腔，一般均由一段委婉悠长的长过门后起唱，在多板式唱段中均为核心唱段，擅长抒发哀伤、悲愤的感情。尤其是徐玉兰的〔弦下腔〕，发挥其高亢的嗓音优势，提高了唱腔的常用音区，并吸收融合了越剧早期〔南调〕中粗犷、朴实的音调，以及徽调〔高拨子〕和绍兴大班的音调，形成了高亢激昂的〔弦下腔〕特色。例如：

选自《红楼梦》贾宝玉唱段
（徐玉兰演唱）

【弦下腔·散板】

) 0 (| サ (6 - | 5 -) | 中速 i - i 65 3 5 - 3 0

（白）：林妹妹，我来迟了， 我来迟了！ （唱）金 玉 良 缘

i - 3 - 2 - - - - 3 - 7 65 6 | 1/4 (♩=120) 6666 | 62i7 | 6765 | 35i7 |

将 我 骗，

【嚣板】（紧伴散唱）

6756 | 6532) | サ i i i 65 3 216 6 - 1 5 - 52 3 - 3 - |

害妹妹 魂 归 离 恨 天。

1/4 (3333 | 356i | 3532 | 1254 | 3523 | 3522) | サ i 5 6·5 3 3 5 i 6.535

到如今 人面不知

6 - i - 6 5 · 3 3 22 i - | 1/4 (iiii | iiii | 67i2 | 7656 | i76i |

何 处 去 呀！

6532 | 1235 | 6i56) | サ i 5 i 2i 65 3 5 3 5 1 35 5 3

空留下 素 烛白帏

21 6 0 2 1. 7 65 6 - 5 35 5 - | 1/4 (5555 | 5i76 | 5i65 | 356i |

伴 灵 前。

(双哭腔)

5653 | 2123 | 5435 | 5532 | 1235 | 6i56 | i76i | 6532) | サ 3 5 i

林妹妹

i. i - - 6 - - - 5 - - - 3 - - 2.1 6 0 ‖: 1/4 66 | 66 :‖

呀!

快一倍、稍慢（♩=160）

サ 6 i - 6 5 5 - 3.2 3 - | 4/4 (3 6 5 4 | 34 32 12 3) |

林妹 妹呀!

【快中板】

3 5 5 3 0 | i - i 65 | 3 5 3. 0 | i - i 3 |

如今是 千 呼 万唤 唤 不

2 7 65 6i | 5. (5 55 0i 76 | 56 43 23 5) |

归,

（♩=120）

3.5 5 35 6i | 5 65 3 21 | 1. (2 11 05 32) | 6 1 16 0 |

上 天入地 难 寻 见。 可叹我

i - i 65 | 35 6i 56 321 | 6 16 1 6 | 5 66 5 - |

生 不能 临 别 话 儿 句呀!

渐慢

3 . 5 2 1 | 6 1 16 0 | 5 - 0 6 | 1 - 3 - |

死 不能 扶一扶 七 尺

(i. 2 i2i7 |

2 1 - - | 67 i2 76 56 | i -) | （下略）

棺。

〔六字调〕的丰富和发展。〔六字调〕原为〔弦下调〕降低一调的称谓。定弦"2 — 6"，1 = C。唱腔结构与〔弦下腔〕相同。由于调高不同，旋律较多在中高音区展开，从而形成了自己的特点，曲调清新飘逸，既能表现悲哀忧伤的情绪，亦可抒发昂扬喜悦的情感。典型唱段有傅全香的《情探·行路》、袁雪芬的《双烈记·夸夫》。

曾记得当年京口初相逢

（《双烈记·夸夫》梁红玉［旦］唱腔）

1 = C

袁雪芬演唱
李梅云记谱

（♩=96）

）0（ | 2/4（0 2 i 7 | 6 35 | 6 2 i 7 | 6 35 | 6 2 i 7）|

（梁红玉白）相公啊！

【六字腔·男调板】

3 i | 3. 5 6 | 6（2 i 7 | 6 2 i 7）| i i 65 | 5 6 3 0 |
曾 记 得 当 年 京 口

i . 27 | 6. 5 6 | 5（2 3 | 5 i 7 6）| 5 6 53535 | 5 5 3 5 6 |
初 相 逢， 但见你 骨骼 魁伟

5 3 21 | 1（i 7 6）| 5 53 3. i | 6 5 3 0 | 5 5 3 5 6 | 5 3 21 |
胆 略 勇。 相公 为 国 去从 军， 妾在 深闺 少 侍

1.（2 5. 6 | i 5 3.）5 | 5 i i | i 5 30 | i 6 3.5 | 5 6 i |
奉。 这 二 十 年 来 沙 场 血，

5（2 3 | 5 2 i 6）| 3. 5 1. 1 | 1 3 21 6 | 1（5 6 | i 5 3 2）|
才 立 下 这 汗马 战 功。

5. 3 5. 6 | i 2i 65 3 | 3 5 1 12 | 3（2 3）| 3. 5 6 6 | 5 5 3 0 |
相 公 你 逐步 登 龙， 贱 妾 我 叨封 荫

（5 6 |
5 35 3 2 | 1. 2 1 | 1 5 3 2 | 5 5 3 5 | i 2i 65 3 | 5 5 |
妻以 夫 荣。 虽 然、 是 位 高

权重，　　常使妾

忧　心　忡忡

位高　怎及　才高

好，　权重　怎及　德望　重。　喜今日

亲眼见　元帅神　通，　神　妙　算

指挥定　大将威　风。　不羞　自　夸

夸相　公，

为　此　备得　酒两　盅。　一贺　你　相公　妙术

擒　元　凶，

二　祝我　自　身

慧　眼　识　英　雄。

〔四工腔〕定弦“6－3”，调高1＝F，$\frac{4}{4}$拍，中速，板起板落，节奏规整，旋律多级进，音调简练。〔四工腔〕的引唱过门节奏明快，音调跳跃，显现其朴实、活泼、粗放的鲜明特色。〔四工腔〕唱腔开始时，大部分有起腔或哭腔起唱，以预示唱腔的基本情绪。现在最常用的为〔四工腔中板〕。

选自《盘夫索夫》严兰贞唱段
（金采风演唱）

【四工腔】（起腔）（约♩＝96）

mp（伴奏入）　　（♩＝72）

サ 6 2 3 3 5 － 3 2 6 6 － | $\frac{4}{4}$ 6 －（0 4 3 5 | 6. 7 6 54 35 2 3 5 |

啊 官 人　　啊

（各 的 的）

【缓中板】

6. i56 i76 0 4 35 2）| 1 1 2 3 . 3 | 3. 5 3 2 2 1 0 |

官（啊）人 你 好　　比

（2. 3 2 1 6）

2 2 2 2 2 2 3. 5323 | 32 2 6 0 0 0. 2 | 2 2 3. 5 5. 6 1 1 |

天（啊）上　　月，　　我 为 妻 可 比是

（1. 2 121 0 4 35 2）

6 1 0 2 12 3. 532 | 2 1 . 0 0 2 | 1 2 0 2 2 5. 653 |

月（啊）边（啊）　　星。　　那 月 若 亮 来

2 2 2 1. 2 7 | 7 6 6 6 5. 6 767 | 5 7 0 7. 5 6 6 |

星 也　　明，（啊）　　月 若 暗 来我

（5765 3567）　　（6765 3 5）

6 56 7. 276 6565 5 5 | 5 7 6 5 7 0 | 7. 6 5 6 0 6 |

星（啊）也　　昏。　你 官 人 若 有　千 斤 担，　我

（6123）　　（1. 7 61）

6 1 0 1. 2 3 5 | 5 3 2 1 0 0. 1 | 1. 2 3 0 5 | 3 05 3 2 2 1 0 |

为 妻 分 挑 五 百 斤。　我 问 君 你 有　何

2 2 0 1 . 2 | 5 . 3 2 0 2 2 | 1 0 2 1277 |
疑 难 的 事，（呀） 你

6 6 5 . 6 7 7 | 6 60 6 6 (54 35) 5 3 0 | 6 6 0 1 6 5 5 3 |
快 把 真 情 是 说（啦） 我 听。（啊）

5 . (5 5 5 5 #4 3 6 | 5 #4 6 5 4545 656i | 5 0 （下 略）

男女合演唱腔的探索，流派唱腔的提高和发展。上海越剧男女合演的尝试起始于1950年，1954年上海戏曲学校越剧班同时招收男女学员，进行系统教育、训练，1958年以该班毕业生为主体组成上海越剧院实验剧团后，在女子越剧〔尺调腔〕的基础上，通过调性变换、演唱方式的男性化而逐步形成男角唱腔。男演员如史济华、张国华等既继承传统，又有所革新，在观众中已有一定影响。男女声对唱方面，采用了同调异腔、同腔异调、同调同腔等多种方法，因戏而异，因人而异，取得了较好的效果。在乐队的组合、过门及调性的转换等方面，也已形成了相适应的体系。

在四十年代形成的越剧流派唱腔，如袁、尹、范、傅、徐派，在1949年后有了很大提高，不断丰富，艺术更臻成熟，各自产生了脍炙人口的代表性唱段，在全国广泛流传。如袁雪芬的祥林嫂唱段，尹桂芳的何文秀唱段，范瑞娟的梁山伯唱段，傅全香的祝英台唱段，徐玉兰的贾宝玉唱段。与此同时，又一批著名演员的唱腔也逐渐形成独自的风格，产生了各自的代表作，为观众所公认的有戚雅仙、吕瑞英、金采风、王文娟、张云霞、陆锦花、毕春芳、张桂凤、徐天红、周宝奎等。二十世纪八十年代以来，先后由连波、项管森、李梅云、马良忠、顾振遐等分别编辑出版了范瑞娟、尹桂芳、袁雪芬、傅全香、徐玉兰的唱腔选集及《十八位著名越剧演员唱腔集》等著作，促进了越剧音乐的推广与普及。例如：

千年白蛇峨嵋修

（《白蛇传·合钵》白素贞［旦］唱腔）

戚雅仙演唱
项管森记谱

1 = G

【尺调腔】（哭腔）

(♩=36)

サ 6 65 6 . 1 61 1 . 7 6 - 3 . 5 6 5 - | 4/4 (0 0 0 i 7 6 |
许 郎

5·6i7 6765 3243235 6576561 | 5 03 23552321 7· 2 67654561 |

【尺调腔·特慢板】

5·643 23 5 0 4 3276) | 5 6 1 60 1 21 1 3 | (1·762) 1· 0 1 3· 21 |

为妻是 千年白蛇峨嵋

(清板)

2 2 16 (13 2532127 65 6) | 1 5 6 0 6 6 3 10 | 7 50 6·56·5 5 0 |

修， 羡红尘 远离洞府 下 山 走。

1 1 7 650 6 650 5 6 | 3 30 5 06 1·5 6 30 | 1 1 5 6 0 1 60 1·56·1 |

初相见 风雨 同舟 感 情 深， 托终 身 西 湖 花 烛

7 50 6·56·5 5 0 | 1 1 7 650 6 650 5 6 | 3 30 5 06 1·5 6 30 |

结 鸾 俦。以为是 夫唱 妇随 共 百 年，

5 6 6 3 30 5 6 0 1·76·5 | 5 6 60 617·6 65 6 | 5· 0 0 0 |

却不 料 孽海 风波 情 难 （啊） 酬。

6 1 7 650 6 65 5 6 0 | 3 30 5 06 1·5 6 30 | 5 6 3 30 5 60 1 765 |

为了 你 兴家 立业 开 药 铺， 为了 你 端阳 强饮

5 60 6·56·5 5 0 | 6 1 7650 6 650 5 6 | 3 30 5 06 1· 5 6 30 |

雄 黄 酒； 为了 你 舍生 忘死 盗 仙 草，

5 6 3 30 5 6 6 530 | 5 530 6·56·5 5 0 | 6 1 7650 6 6 0 1·5 6 |

为了 你 水漫 金山 法海 斗； 为了 你 不听 青 儿

伴奏入(0 4 3523)

3 30 5 06 1·5 6 30 | 6 2 1 6 0 5 6 6·5 6 | 3 30 0 6 1 (76) |

良 言 劝， 为了 你 断桥 硬 把 青 儿

5 6 0 56 7· 0 65 6 | 5· (555 56 5 0 24 3276 | 5·617 6765 3235 6561 | 5 - 0 0 ‖

留。

选自《穆桂英挂帅·七场》穆桂英唱段
（吕瑞英演唱）

【尺调腔·中板】（♩=96）

3 5 6·i 5 | 5 35 3 1· 0 | 3 5 5 1· 2 | 3 - 3 (5 6i54 |
辕门外 三声炮 响如雷 震，

3·4 3 2 1 6 1612 | 3·4 32 3 3 5 6i54) | 3·5 52 3 52321 121 6 |
天波府 走出我

535 21 11 6 | 1 - (0 4 3523 | 1·6 567 65 35 | i 3 56i 65 352 |
保 国 臣。

1·2 121 14 3523) | 1·6 5 5 6 6 | 2 2 1235 2 0 (2·5 352) |
头 戴金盔 压苍 鬓，

35 2·1 1·6 161 | 4 3532 1· (7 6123 | 1·2 35 65 3565 |
铁甲 的战 袍又 披上 身。

i 35 65 i 65 35 2 | 1·2 121 14 3521) | 535 321 535 616 |
霎时 间 斗大 穆字

212 3235 2· 0 (2·653) | 2·3 5i 65 432) | 61· 6·1 1·2 323 |
显 威 风， 穆桂 英我 五十 三岁

306 i16 5 43 | 5 - - - (5·5 55 56 76) | 5·7 65 35 656i | 5 - 0 0) | （下略）
又 出 征。 （仓一 来采 一来 仓）

绕绿堤拂柳丝

（《红楼梦》林黛玉［旦］唱腔）

王　　文　娟演唱
顾振遐、高　鸣编曲

1 = ♯F

【尺调腔·慢板】（♩=49）

绕　绿　堤　拂柳　丝　穿过花

径，

听　何　处　哀　怨　笛　风　送声

声？　人说　道

大　观　园　四　季　如　春，

我　眼　中　却只　是　一座　愁

城。

看

5 2 53 2· 32 27 5 | 3 5 53530 5 06 1 27 | 6· (5 3 2 1 27 65 6) |

风过处 落红 成 阵，

2 5·653 2 32 1 | 5 7 0 2 6 76 5 | 3 2 0 3 5· 6 32·6 |

牡丹 谢 芍药 怕 海 棠

1· (2 3 5 6i65 3523 | 1276 56 1 1 2 3212) | 3 5 2 2 7 6 76 |

惊。 杨柳带愁

(2· 3 21 6)

5· (6 7 2 6561 5 17) | 6 16 1·23523 2 10 0· 5 |

桃花含 恨， 这

5656 53530 5 56 1160 | 2 53 2 7 6 07 6 54 |

花朵 儿 与人 一般 受 逼

(5·6 4 3 234323 5) (6·765 35 6)

5 - 0 0· 5 | 5 6 3 1 7 5 | 3 3 5·672 6 65 3 0 |

凌。 我一寸 芳心 谁 共 鸣？

(3 56 76 5)

1 2765 3 53 0 | 6 1 5352·6 1· (321 7 2 1) |

七条 琴弦 谁 知 音？

(6·765 35 6)

5· 6 53530 5 5 6 1 27 | 6 653 5·672 6 656 3 0 |

我只为 惜惺 惺 怜 同 命，

(5 25 3276)

5656 53530 5· 6 16 3 | 2 2 35·3 5· 02 | 2 2 0 35 3 2 1 2 |

不教 你 陷落污泥遭 蹂 躏。且 收 拾 起

(6·765 35 6) (3523)

3 53 5·672 6 656 3 0 | 5 6 2·327 6 656 | 5· 4 3 0 5 06 56 1 |

桃 李 魂， 自筑香 坟 葬 落

7 5 0 56 7672 2766 | 5· (#4 54 5 5 25 3276 |
英。

5·656 1 27 6765 3561 | 5·656 76 5 0 17 6561 | 2·321 61 2 0 5 4 3 |

渐慢
2·323 43 2 0 5 3523 | 1·276 56 1 0 2 7 6 | 5 - - -) ‖

怪不得我好言相劝劝不醒

（《梁山伯与祝英台·劝婚》祝公远［生］唱腔）

1 = #F

张桂凤演唱
顾振遐整理

（♩=144）
4/4 (5 55 5 55 5 55 5 55 | 5· 6 7 7 6 7 7 6 | 5· 6 7 7 6 72 7 6 |

渐慢 mf （♩=86）
57 65 #45 6561 | 5· 6 43 23 17 | 6· 2 7 6 | 5· 6 565 02 76) |

【尺调腔·中板】
5· 6 1 1 1216 50 3 | 3 3 1· 2 61 60 | 2· 3 52 35 |
怪不得我好言相劝劝不

(23 2 2 5 6 |
3 3 2 - 0 | 6 1 3 2· 1 6 1) | 2 2 35 76 50 |
醒，却原来

1 6135 216 50 | 601 61 25 3532 | 1· (2 1 1 3 5 |
在外有了儿女情。

5 6 2 1 61 | 5 - 3 2) | 3 5.6 11 10 | 7 65 5.6 72 |

美满 姻缘 你 不

65 6 (03 23 | 1.2 35 21 6.) 6 | 1.2 35 76 50 |

愿， 你 辜 负我老父

(5.6 72 63 56)

6 - 2.3 765 | 5 - 0 0 | 3 5 5 2 | 2 5672 6165 30 |

一 片 心。 自从盘古 分天 地，

5 6 535 212 | 5. 6 1.6 35 | 1 (3 21 72 1) | 5 7.2 7672 50 |

那有闺 女 自 定 亲。 马家 是

35 35 (07 67) | 2 2 (03 43) | 7.2 76 5.6 71 |

有 媒 有聘 有 父

65 6 (5 35 6) | 6 1 165 0 | 2 12 33 20 |

命， 梁山伯 他与我祝家

(55 55 5i 76 |

235 76 3 5 | 6 2 706 66 | 5 - 0 0 | 5 0 50 0) ‖

难 联 姻。

越剧的乐队和伴奏。越剧早期无乐队伴奏，演唱时用笃鼓、绰板以及人声帮腔作为伴奏，民国九年(1920)后仿效京剧与绍剧，组成了三人乐队(一人敲鼓兼小锣，一人击板鼓兼吹梅花(唢呐)，一人弹蚱蜢腿兼锣钹)，进入上海后取消了人声帮腔，改用平胡和斗子(即金刚腿)，吸收了京剧曲牌和锣鼓；到二十世纪四十年代，已发展成五人乐队，板鼓、梅花兼二胡、板胡、三弦兼小锣、斗子兼大锣，文武场用京剧、绍剧的曲牌和锣鼓，伴奏时运用无固定乐谱的跟唱伴奏，乐师即兴演奏，为支声复调的托保衬垫。民国三十二年越剧乐队进行了探索和改革，取消了传统的打击乐，吸取了电影、话剧的配音手法，以流行音乐(广东音乐)代替了头场和幕间曲；民国三十四年刘如曾等音乐工作者尝试使用西洋乐队伴奏，但与剧种的风格很不统一；民国三十七年演《珊瑚引》时，确定越剧乐队全部由民乐队组成，乐队编制除原有的鼓板、胡琴、斗子、三弦外，增加了琵琶、箫、大胡、笙等，乐队定员为十人。

从，1955年起，为适应剧目整体革新的需要，乐队人员扩展至十六人，拉弦乐器高、中、低音声部齐全，弹拨乐器有琵琶、月琴、扬琴，三弦等组成，除鼓板外，还用了指挥，伴奏方式由过去齐奏为主发展为运用和声手法进行配器的多声部伴奏。

1976年后，上海越剧乐队又有了进一步的变化，乐队的配置以民族乐器为主，部分西洋乐器为辅。拉弦乐器包括越胡、二胡、高胡、八角板胡、梆子胡、中胡、大提琴、低音提琴，其中越胡和八角胡为越剧所特有。越胡又称主胡，是越剧代表性主奏乐器，其主要功能是用托、保、衬、垫等手法伴奏唱腔；弹拨乐器有琵琶、柳琴、箫、唢呐、笙、键盘排笙等；西洋乐器有长笛、单簧管等；打击乐器有绰板、鼓、锣鼓等，共四大类。

乐队编制根据剧团实际情况或剧目需要，通常可有以下几种。

以九人为基础的传统乐队，有鼓板、越胡、中胡、大提琴、琵琶、扬琴、大三弦、笛及打击乐，主要用于传统老戏伴奏。在上述九人乐队的基础上增加二胡、吹管乐、低音提琴各一人，成为十二人乐队，既可采用简单的配器，亦可配置较为复杂的多声部伴奏。以民族乐器为主，吸收部分西洋乐器，组成十五至十八人的乐队，成为吹、拉、弹、打声部齐全的综合性乐队。

越剧乐队的伴奏形式，从传统伴奏(即按较为固定的程式及“心谱”，跟着演唱伴奏)，发展至运用和声、复调、配器等技巧写作的多声部伴奏。除唱腔音乐之外，为了表现人物思想感情及渲染气氛，运用了场景音乐。传统剧基本上都采取与内容相适应的传统曲牌，如〔过场〕、〔海青歌〕、〔柳摇金〕等。新编剧目，场景音乐由作曲者创作。

沪剧音乐　沪剧音乐属滩簧腔系。源于上海农村的俚曲、歌谣(俗称山歌),亦吸收江苏、浙江等地的农村民歌,形成东乡山歌和西乡山歌(后称东乡调、西乡调)。

沪剧音乐结构有上下句结构的板腔体,也有长短句结构及起承转合四句体的小曲体,是一种综合的音乐结构体制。沪剧唱词多为七字句,一般为二、二、三式,也有七字句加帽的三、二、二、三式。演唱用上海话,分生、旦行当。男女声采用同调异腔的方法来演唱。

东乡调主要为徵调式,也有羽、角、商调式,西乡调以宫调式为主,曲调结构为上下句体,旋律朴实清丽,叙事性强。如出现在清同治七年(1868)以前的《拔兰花》片断:

蒋连生演唱
(汪建平记谱)

【拔兰花】 中速

姑娘看见素兰花,(白)啊呀后生呀!(唱)侬今朝这朵素兰花,卖把啥人做点啥?啊呀妹妹呀,今朝我送侬妹妹这朵素兰花。妹接兰花来多谢,啊呀阿哥啊,你慢点走来问声侬。侬这兰花哪里买?还是上海淘来上海(啊)买?苏州淘来苏州买?杭州淘来杭州啊买?还是芦墟莘庄此地(啊)买?(下略)

后又形成一种叙事的长山歌,唱词长则几十句或数百句,曲调简易,上下句体结构。形成说唱曲艺演唱时,男敲锣女打两头鼓,以胡琴、笛、板伴之,称之花鼓戏,为区别于其它滩簧名称,改称本滩。进入城市后,长山歌便逐渐发展成为〔长腔长板〕,曲体结构为“起平落”式,

唱腔速度较快，男腔音域为“3 —— 3̇”，八度，女腔音域为“3 —— 6̇”，十一度，此时全由男演员反串，演唱形式为扎头笄(髻)。民国九年(1920)前后有女演员沈桂芙、孙是娥(苏滩名旦)、马缀缀、筱月珍以及被称为“三英”的杨月英、花月英、筱月英等演员对女腔的调式落音与旋律进行了革新，将女腔落音“6”音改为“2”音，女腔与男腔构成四度之差，形成独有的同宫异曲的特点，唱腔旋律简单，速度较快，字多腔少。例如：

选自对子戏《卖花球》小姑、货郎唱段
(胡兰卿、陆金龙演唱)

〔散板〕

サ (6i 2 32 56 i7 6 -) | 65 35 1 - 53 6 53 2 |

(小姑唱)刚 才 出 门 来 看 根(啊)

【紧中板】 (♩=126)

4/4 5 (6 56 56 i7 | 62 i2 32 i5 | 6) 05 3 66 | 5 51 16 2 |

由， 那 旁 边(呀) 来 仔 小 轻

6 (5 6 - 23 | 11 53 23 52) | 53 53 5 · 35 | 52 21 6 |

浮， 小 小 篮 头 拿 一

5 (56 56 i7 | 65 52 32 15 | 6 -) 55 35 | 32 12 35 2 |

只， 勿 晓 得 要 买 啥 价

6 - 55 3 | 21 61 21 16 | 3 · 07 2 | 5 53 22 16 |

头？ 客 人 门 前 问 根 由， 走 上 前 来 客 人(哪)

1 03 5 35 | 5 61 6 2 | 6 (5 6 - 23 | 11 53 23 52 |

叫：(格)今 朝 要 卖 啥 价 头？

3) 2 32 5i | 6 2 2i 6 | 5 · (6 56 i7 | 65 52 23 15 |

(货郎唱)回 转 身 来 阿 姐 呕[1]，

6 · 0) 2 2 · | 6 i6 32 | 20 32 | i 6i 6 2 |

勿 卖 长 来 便 卖 短， 今 朝 走 来 卖 花

① 呕：即叫。

6 (5 6 - 23 | 11 53 2 52) | 5 53 5 31 | 5 - 2 - |
球。 (小姑唱)今朝 是来(末)卖 花

5· (6 56 i7 | 65 52 32 15 | 6· 0) 6 5· | 30 6 12 |
球, 客人 哪几钿

53 5 2 26 | 1 05 35 | 1 61 2 2 | 6 (下略)
一朵珠 茉 莉?(格)几 钿 一 朵 洋 绣 球?

三十年代初,“本滩”改为“申曲”。著名生脚演员筱文滨和施春轩成为申曲时斯的两大派别,筱文滨注重唱腔的创新,他的〔长腔长板〕细腻多变,刚柔兼济,称之“文派”;而施春轩的唱腔粗犷、质朴,称之“施派”。四十年代后崛起一批著名演员,如王雅琴、石筱英、凌爱珍、顾月珍、丁是娥、杨飞飞、小筱月珍等在设计和演唱〔长腔长板〕时,根据自己的嗓音条件在唱腔旋律和唱法上予以创新,如石筱英演唱的〔长腔长板〕中的长起腔,提高其唱腔音区,改变其落音,使唱腔情绪高昂激越,丁是娥演唱的〔长腔长板〕的下赋腔也以增加旋律起伏而呈现特点;杨飞飞的〔长腔长板〕的起腔和落腔音区低,并加以装饰音 216 5 更具特色。例如:

四面一片是荒凉

(《妓女泪》金嫂[旦]唱腔)

1 = C

杨飞飞演唱
黄海滨记谱

サ (6 - 3 2 -) : 2 - 5 5653 3 6 1 - 5 5 3 3·2 1
四 面 一片

2 - 2 53 1 - | 4/4 (♩=48) 5·3 221 661 22 | 5 (5· 76i56 3235 216i32 |
是荒 (啊) 凉,

5617 6·13123 1761 2·31217) | 6 (6 56) 7 665 | 3·5 (2123) 5 (5·16154 |
回 想

3·2 35 6 5 617617 67653513) | 2 – 2 – (2312) | 3·5 6 (17) 6765 3·2 |
往 事

6· (23) 1 23 1 | (1212 3235 2·3 56 32127) | 6· 1 2 1265 |
太 凄

3· 5 6156 1216 | 5·6 53 21 2 | 2 (2 2176 5 176543 25535) |
凉。

6 53 (5617 6 56 32) | 6 5·4 321 2 | 2 (2 2176 5·6 32 561657 |
当初 我与

6·7 616156 3235 6131) | 2 5·3 1 3·2 | 5 5 (6 5617 65 3213) |
林同

2· 5 3 31 2 | 2 (2 2176 5632 561657 | 6·7 2·76532 1·235 2·53217 |
生，

6· 76532 3· 53215) 5 5235 | 2 2 1 6 5·4 3532 |
新 婚 之夜 真 闹

6 (7 6712 32352315 6·7 63 2357615 6 | 121 00·0) ‖
猛。

男腔先后出现了邵滨孙、解洪元、赵春芳、王盘声等，他们的〔长腔长板〕也各有特点，如邵滨孙唱腔粗犷高亢，音域宽，能唱“3”至“6”音，他所唱的〔长腔长板〕在掼腔前吸收

了〔四四调〕的因素，使唱腔坚定刚毅；解洪元演唱的〔长腔长板〕中多出现偏音“ 7 ”，使男腔上五度暂转调的特点更为鲜明，他的掼腔常用“ 6 ”再变化为“ 5 ”音，给人以余音犹存之感，王盘声则以创造了一板七眼的〔长腔慢板〕而著称。他的$\frac{8}{4}$拍慢板腔《刘志远敲更》流传不衰。

申曲时期，随着剧目内容的丰富，单一的〔长腔长板〕显得单调、平淡，艺人们纷纷向兄弟剧种学习。在《庵堂相会》一剧中，筱文滨将苏滩的〔太平调〕加工成为男女对唱的〔阴阳血〕，这一曲调清新畅扬，刚柔相济，字稀腔繁，音域宽广。其他艺人又将苏滩中的〔柴调〕改造成为本滩的〔迷魂调〕，将〔费伽调〕加工成为本滩的〔汪汪调〕，并借鉴了苏滩的〔流水板〕与〔绣腔〕，继而又吸收常锡滩簧的〔大陆板〕与〔玲玲调〕。采用改调换弦的手法，创造了〔阴阳血〕的反调〔反阴阳〕，以集曲的手法创造了不同曲调的连接法，如〔阳血〕夹〔流水〕，以及将〔阳挡〕、〔春调〕、〔大陆板〕的部分音调，糅进〔反阴阳〕中，把〔流水〕与〔玲玲调〕糅合在一起。这些吸收溶化了的唱腔已成为沪剧中的第二基本腔。

1949年后，在“百花齐放、推陈出新”的方针指引下，以董源、刘如曾、姚牧为代表的音乐工作者进入了沪剧界，参加了沪剧音乐的改革，并与本剧种的琴师、演员一起作出了不懈的努力与可贵的贡献，使沪剧音乐得到了新的发展。

唱腔的新发展。1956年人民沪剧团整理《庵堂相会》时，琴师朱介生与演员共同探讨，借鉴越剧十字句格，形成沪剧〔十字调〕，使沪剧的句格与唱腔得以突破。1959年，人民沪剧团在排演《朵朵红云》时，朱介生与丁是娥合作，借鉴了京剧〔流水板〕的节奏，创造了沪剧的〔快流水〕（$\frac{1}{4}$拍）。1954年，人民沪剧团在排演《金黛莱》时，刘如曾根据朝鲜音乐的特点，首次在沪剧音乐中运用了$\frac{3}{4}$拍，创作了〔正调三拍子〕场景音乐。继而又出现多种素材的$\frac{3}{4}$拍唱腔。

改造民歌小调。董源在《白毛女》的“扎头绳”一曲中，将〔四大景〕的宫调式改为羽调式，使唱腔音调更感柔和、亲切；汪建平运用小调〔小九连环〕素材改为三种不同性格的曲调；奚根虎运用〔柳青娘〕素材改写为〔摇篮曲〕等唱腔。

男女声对唱的进一步完善和丰富。过去男、女声对唱只有正调同宫异曲的〔长腔中板〕、〔三角板〕、〔流水〕对唱，后又创造了反调系统上的男唱〔夜夜游〕，女唱〔反阴阳〕的对唱形式，使民歌小调体与板腔体曲调有机结合起来。在此基础上又发展了更多的对唱组合形式。如：正调转反调的对唱、反调转正调的对唱、小调转基本腔的对唱，男唱〔夜夜游〕、女唱〔知心客〕；男唱〔十字调〕、女唱〔反阴阳〕等等。

重唱、帮唱与合唱等新演唱形式的运用。沪剧以往只有独唱与对唱，1952年人民沪剧团董源在《白毛女》一剧中运用了合唱；1953年在《孔雀东南飞》一剧中艺华沪剧团作曲写了女声帮唱“流水东去人也去”等；1957年，作曲何树柏在《母亲》一剧中，将歌曲二重唱手

法运用至戏中；接着汪建平在“洪湖水，浪打浪”唱段中运用了女声二重唱。

选自《洪湖赤卫队》韩英、秋菊唱段
（马莉莉、顾月芳演唱）

(韩英唱) 2/4 （前 略） 1·2 3653 | 2316 2 | 3 5 6 |
洪 湖 水 （呀） 长 又

(秋菊唱) 2/4 （前 略） 0 0 | 5· 6 1326 | 1 - |
洪 湖 水

1·3 216 | 5653 5 | 6 16 5621 | 16 5 | 6 - |
长， 长（呀么）长 又 长，

3 5 6 | 1· 2 3235 | 2 - | 03 22 | 1 - |
长（呀 么）长 又 长， （啊）

3·5 6156 | 1· (65) | 1·2 5653 | 53 2 65 | 6 1 2365 |
太 阳 一出 闪 金 光 闪（呀）闪 金

0 0 | 3·5 6156 | 1 - | 1·2 5653 | 532 35 |
太 阳 一出 闪 金 光 闪金

5 1· | 61 1·6 | 3 27 6 | 0 16 12 | 6 53 2123 |
光。 共产 党 的 恩 情 比 那 东 海

5 1· | 61 1·6 | 3 27 6 | 0 16 12 | 6 53 2123 |
光。 共产 党 的 恩 情 比 那 东 海

5· (6i | 5·643 2123 | 5) 6 12 | 5·4 3235 | 21 2· | 117 65 | 353 2365 |
(齐唱)深， 渔 民的 光 景 一年 更比 一年

1 7 1· | 3 - | 5 · 3 | 2·3 2 1 | 1 1 7 6 5 |

强，（吭） 一年 更比

1 - | 3 - | 6·7 6 5 | 1 1 7 6 5 |

（吭） 一年 更比

rit……

3 5 3 2365 | 17 1 53 | 2·3 2 1 | 3·5 35 6561 |

（齐唱）一 年 强。

16 5 5 (612 | 3·561 6543 | 2123 5 | 6·1 2365 | 1 -) ‖

1958 年，刘如曾在《星星之火》一剧中运用〔久闻调〕素材，创作了一男二女的混声三重唱，成为沪剧的著名唱段。

选自《星星之火》杨桂英、小珍子、双喜唱段
（筱爱琴、许帼华、沈仁伟演唱）

（前略）0 3 32 2103 | 553 56 i7 6·565 | 32 03 5 32 3 53 |

（杨唱）珍子 啊，你 爹爹 过世 可 晓 得？ 你再要 见他

2·1 1 1 0 | 55 3·5 i6 535 | 56 27 675 503 |

梦 三 更。（珍唱）妈妈 啊，你 千万 想 法 救 救 我， 我

5 6i 3 53 5 6i56 | 5 3 0 3 32 1·0 | 533 123 532 160 |

情愿 饿死 在 家 乡。（杨唱）珍珠 啊， 家 乡 情景你 可晓 得，

（珍唱） 2 32 3 05 65 |
实指望 一家人

3 32 3.5 5.653 321 | 1 0 11. 2 | 2 0 232 160 |
村庄 破落多 凄 凉。实指望 一家 人

i i 65 30 | 5.6 27 65056 | 530 0 i. 6 |
高高 兴兴 在 一 起，谁知道 倾 刻

5 3.5 1 2 0 | 5 65 530 0 | 565 530 5.3 32 |
苦苦 恼 恼 在 一 起， 谁知 道 倾刻之间

（珍唱） 65 3 01 2354 | 3 0 56. 653 |
之间 成 空 想。 隔垛 高墙

（杨唱） 1 2.1 1 0 | 0 0 23. 221 |
成 空 想。 隔垛 高墙

（喜唱） 0 0 0 0 | 23. 227 63 i |
隔垛 高墙 隔 重

5.6 27 65 0 | 023 i5 6 06 |
隔 重 山， 隔重 山 把

2.3 54 3.4 32 | 1. 0 33. 553 |
隔 重 山， 活活 生把

7.i 76 5. 0 | 66. ii6 332 2ii6 |
山， 活生 生把 骨肉 分隔

f

1 1. 3.2 2 1 2 7 | 6 - - 0 ‖

骨肉 分 隔 在 两 旁！

f

5 6 1 1 6 5 2 3 5 3 2 | 2 - - 0 ‖

骨肉 分 隔 在 两 旁！

0 0 6 1 3 5 | 6 - - 0 ‖

在 两 旁！

沪剧唱腔分两大类，一是板腔体类，包括〔长腔长板〕的所有板式，如〔慢板〕、〔慢中板〕、〔中板〕、〔紧中板〕、〔紧板〕、〔快板〕、〔一字板〕、〔赋子板〕、〔散板〕、〔快板慢唱〕、〔紧伴散唱〕等，称之第一基本腔，多为七字句格，起、平、落结构。〔阴阳啸〕、〔阳啸〕、〔反阴阳〕、〔三角板〕、〔流水〕、〔绣腔〕、〔迷魂调〕、〔拨子调〕、〔汪汪调〕，称之第二基本腔，多数吸收自苏滩。以及依附于〔长腔长板〕的不能单独使用的辅助腔类。

第一基本腔：

〔中板〕，一板三眼（$\frac{4}{4}$拍），速度 ♩ = 80 − 110，旋律简明、流畅，节奏平稳，字多腔少，叙事性强，结构为“起平落”式，由一小过门起唱，起部有散起、整起两种，可用于各种人物的独唱或对唱。例如：

选自《三国开篇》生唱段
（筱文滨演唱）

（长起腔）

（前 略） 3 2 5 3 | 6 2 1.2 6 5 | 3 （5653 232 3523）|

先 取 荆 州 为 根

2 3 2 6 1 - | （1.2 2176 5217 6132 | 3535 6132 53 5 |

本，

5.3 234 3.2 1323 | 6132 1761 3235 6513 | 2.1 21 2 061 5324 |

（掼腔）

3 5.3 5321 6156 | 1217 6156） 2 2 6 | 3 5 1 2. |

得 了 西 川 得 汉

【三送】

6 3 （235 66 2356 | 11 5331 2.3 2165）| 3 3 2 2 |

中。 荆 襄 九 郡

归刘 主，

(擞腔)

八门 金锁服江

东。

(短起腔)

七擒 孟获来 收

伏，

(擞腔)

六出 祁山恨 无

功。

五 丈

原

(长起腔)

诸葛亮一命 归西

去，

(擞腔)

四野 同声哭卧

龙。

姜维一计三 贤

【阳嚎】（♩=72）

渐慢

5（761 3123 5632 1217 | 6. 7 6132 1235 2315）| 2/4 2 35 | 1 2 |

害，二虎相争

35 32 | 72 76 | 5（617 6132）| 1 16 | 2 3 |

邓与钟，司马江山

（2356 321）| サ 5 5 4 3. 4 5 32 1 - |

归一

（中板摆腔）

4/4 3 27 6. 1 23 | 6.（1 3235 66 6535 | 11 000）‖

统。

《三国开篇》是申曲演员筱文滨二十世纪三十年代设计的，全曲〔中板〕以不同的长起腔（即苦腔）抒情，特点是唱腔落音虽同，而旋律各异。并将三送、迂回、阳嚎融于中板之中，曲调委婉而刚劲，有韵味又别具风格，是筱文滨的代表作。

〔紧中板〕，是在〔中板〕基础上发展而成，一板三眼（$\frac{4}{4}$拍），速度较快♩=110至130，节奏紧凑，适用于急切的对话、说理、抗争等场面。例如：

选自《杨乃武与小白菜》杨乃武唱段

（邵滨孙演唱）

（紧中板）（♩=144）

（1235 2315 | 4/4 6. 6 6）23 2 | 5 6. 2 3 | 2 0 22 5 |

具状人叶门杨氏女，告的是

62 27 27 65 | 5 0 35 5 | 27 27 3 5 |

浙江官员公理无。刘锡彤公报私仇存私

3 0 5 6 | 2 7 63 5 | 5 0 3 2 | 5 6 2 3 |

见，嫁祸兄弟杨乃武。冤指谋命定了

罪，屈打成招长监坐。浙江巡扶杭州

府，官官相连俱贪污。（下略）

〔紧板〕，是在〔中板〕平腔基础上加快速度形成，一板一眼（$\frac{2}{4}$ 拍），速度疾快为 ♩= 130 至 160，节奏更加紧凑，唱句眼起板落时表现激烈紧张的气氛，另有一种唱句为板起板落，其情绪较之前者稍平稳。例如：

选自《阿必大》婶娘、雌老虎唱段

（丁是娥、石筱英演唱）

【紧板】（♩=132）

$\frac{2}{4}$

（婶唱）依勿要牙齿嚼咀舌头滚，迪种

能[①]长脚闲话勿中听。囡妩[②]勿断娘家路，做到

天边讲得赢。一定要领伊回转门，叫依不肯也要

肯。（雌唱）笃笃叫慢慢能[③]，老古

闲话到如今，嫁出囡妩泼出水，（罗）推出日头早关门。（下略）

① 迪种能：即这一种。

② 囡妩：即女儿。

③ 笃笃叫、慢慢能：即不要急，慢慢来。

〔慢中板〕，也是在〔中板〕基础上发展而成，一板三眼（$\frac{4}{4}$ 拍）速度较慢，为 ♩＝60至80，旋律优美，时而用倚音装饰，过门音型密集，柔和动听。此板式产生于三十年代，适于表现沉思、悲怨的情绪。例如：

选自《卖红菱》范凤英唱段
（赵春芳、杨飞飞演唱）

稍慢

【长腔慢中板】（♩＝54）

（范凤英唱）六月荷花（啊）结莲心，

里厢走出我范凤英。今日是

丈夫出门迎宾客，大娘回转娘家门。公婆双双

走亲眷，留我看守在家

蹲。

(5 45 3·52123 5·76i i567 |
5 65 23 5·6 32 2321 | 6 0 0 0 |
勿听 外头 高 声 喊，

676i 3215 656)
56·12 321 61 | 6 0 (下 略)
客人 买我 心爱的 嫩红 菱。

〔慢板〕，是在〔中板〕与〔慢中板〕的基础上发展而成，一板七眼（8/4 拍），速度缓慢为 ♩＝48 至 60，旋律悠扬婉转，节奏宽松，行腔时华彩音和装饰音较多，长过门雍容雅丽，叙述性较强，多用于深沉、哀伤、回忆等场合。例如：

选自《白兔记》刘志远唱段
（王盘声演唱）

サ (6 - - - ┊ 2 - - - ┊ 5 2 i 7 ┊ 6 - - - |
(白) 夜阑人静

【长腔慢板】(♩＝54
8/4 i3 22· i3 2 6 616 i i27 6764 | 3·(2 3123 56i2 6543 2·3 265i 3235 6i31) |
(唱)大小 百家 完全 在(啦)床 浪

2 - 2323 434 3· 4 3 3232 | i·(2 1235 25 12352161 5356 1·235 6·123 12342165 |
睡，

34 32 2232161 5 532 12352161 5·43432 12352161 | 5·6 5431 23 54 3·235 2365 1232 1235215 |

6·6 6432 i·2 32 12342161 535·6 1235 6·123 123 | 2 2161 25 43 2·321 6156 123 3 12352165 |

3 252161 5·612 653 2 2312 65·3 2165 | i·612 3235 2·321 6523) 3 3 i 2 2· i 6 i |
翻身 困(啦)梦里

厢。[1]志远命苦比黄连苦，月黑

夜暗看更响。只见一更天气刚敲过，等时辰

再敲第二更。阵阵西风吹入骨，

飘飘大雪从天降。富贵人踏雪题诗

句，我刘志远冰天雪夜思故

乡。(下略)

〔快板〕，在紧板的基础上发展而成，有板无眼（$\frac{1}{4}$拍或$\frac{1}{8}$拍），速度快，为♩=120至160，旋律与紧板相似，既可单独使用，也可用于成套唱腔中，也宜用正、反调演唱，适用于表达激动、愤慨、紧张的情绪。

〔一字板〕，因一音一字而定名，比快板速度快，用于刻画刚强、果断的人物性格，单独使用较少，常与其它板式组合使用。

〔赋子板〕，是〔长腔长板〕类特有的快板形式，为干板上下句的不断反复演唱，一个唱

---

① 梦里厢：即梦里。

段的唱词有五六十句及百余句的，系〔紧板〕、〔快板〕、〔一字板〕等板式的融合连接。速度由慢渐快到极快（♩＝70 至 228），形成“三催头”一气呵成的特点。唱腔近似吟诵，既善作长篇的叙述，又能淋漓尽至地渲泄人物的感情。例如：

选自《女看灯》嫂嫂唱段
（凌爱珍演唱）

【赋子板】（♩＝72 — 204）

4/4 (0 1 6543 2·3 2165 | 3·3 3 3 30 3) | 1/4 1. 2 | 5 6 5 | 3 2 3 | 3 0 |
(白) 小姑娘侬听好噢！ (唱)红 绿 彩 球 墙 门 裁，

1 1 6 | 1 2 3 5 | 2 1 1 | 1 | 6 5 5 6 | 2 3 2 | 6 | 3 6 |
戳灯 架 子 左 右 分。杉木栏樘 两 边 摆， 当 中

1 2 3 | 2 6 1 | 1 | 3 5 5 6 | 2 · 3 | 3 0 | 2 3 6 1 | 1 2 1 | 1 0 |
挂一盏 大 红 灯。 檐门头上 两 出 戏， 一出武（勒）一 出 文。

3 5 3 | 3 5 6 5 | 2 3 | 3 · 0 | 6 1 6 | 3 1 2 3 | 5 3 2 | 2 · 0 | 6 5 5 3 |
武一出 狄青刀劈 黄 天 禄， 文一出 三审郭槐 包 文 正。 天井里向

3 2 3 2 | 1 6 2 1 | 3 1 6 6 | 1 | （下 略）
摆 布 幔，四季 花草叠层 层。

〔散板〕，是沪剧唱腔中节拍、节奏自由，无板眼的板式，适用于表达人物激奋、紧张、焦急的心情。且有男女腔之分，正反调之别，例如：

选自《黄浦怒潮·写遗书》林跃华唱段
（王盘声演唱）

サ 6 3 · 2 2 1 · 4 · 5 3 2 1 2 3 5 2 3 2 · (6 5 6 4 3 2 -)
落笔 似 有 千 斤 重，

1 1 · 6 5 3 5 · 1 6 5 3 (2 3 5 4 2 3 1 6) 3 3 1 2 3 2 3 2 7
千 言 万 语 写（啊） 不

6 · (5 | 2/4 6 1 2 3 | 5 4 | 3 -) | （下 略）
尽。

〔快板慢唱〕，是〔快板〕的慢速腔，吸收了散板腔的旋律，为有板无眼（$\frac{1}{4}$拍），速度较慢为 ♩＝64至74 。唱词多为七字句，旋律舒展，字少腔多，引子、句中与句尾过门用固定音型，适于表现徘徊、疑虑的情绪。但亦有速度较快的〔快板慢唱〕，速度为 ♩＝120，过门简单，情绪激昂紧张。此外有一种〔紧伴散唱〕，是借鉴京剧摇板形成，宜表现急切的情绪。

第二基本腔：

〔阴阳嚎〕，其曲体结构为“起平落”式，唱词一般为七字句，也有三、四、三式的加帽七字句，因用作男女对唱而定名，一板一眼（$\frac{2}{4}$拍），主胡定弦“ 1 － 5 ”，旋律妩媚，节奏舒展，平腔部也称念板，男女落腔同为“ 6 ”音。适用于对话，或独唱。〔阴嚎〕以往仅适于女腔，五十年代开始也用于男腔。例如：

选自《庵堂相会》陈宰廷、金秀英唱段

（筱文滨、沈筱英演唱）

1 = F

【阴阳嚎】（♩＝54）

2/4 (6 - | 2 - | 1 -) | 1 6 3.5 2 | 2.1 6 5 (5.617 | 6 12 352) 3 |

（金唱）问 叔 叔， 你

2 3 1 (1761) | 3. 5 2 2 1 6 5 | (6561 2 353) 6 | 1 3 2 0276 | 53 (613 2123) |

出身 贵 府 在 何方

转1 = C （前 7 = 后 3 ）

3 53 (5) 6 5 6 | (6.1 23 1765 | 3561 532321 | 6123 356123) | 1 6 5 6 6 1 0 5 |

地？ （陈唱）小 姐 呀， 我

2 1 5 3 2 | 1. 6 1 0 3 | 3 3 2 2.165 | 2 3 | (2.355 32) 3 3 |

也 不 远 也 勿 近；（勒）松 江 府 监 管 就（勒）

1 = F （前 4 =后 1 ）

6 2 6 | 1 2 5 3 2 7 6 | 3. 7 6 5. | (1.2 35 2354 | 3 352) 3 |

上 海 城。 （金唱）要

1 2 6 3. 5 2 | 2.1 6 5 (5617 | 6 12 35 216) | 2 1 0 1 (761) | 3.5 3 2 2.1 6 5 |

问 公 子 百家 姓 上

(6561 23532)6 | 1 32 0276 | 5653 2(123) | 2327 676 | (6.123 1765 |

侬 贵 姓 啥？

1 = C （前 7 = 后 3）

3.5 6i 5435 | 2.i 6i23) | 2 5 5 3 2 i | i.6 i | 3 2 i i 6 5 | 2.i65 5.3 |

（陈唱）百 家 姓 上 十 个 字，耳朵 边 旁

(2354 32) 3 | 2 2 3 2 6 | i 2 5 3 2 7 6 | 5.7 65. | （下 略）

我 敝 姓 陈。

〔阳嚎〕主要由男声演唱，曲调刚强挺拔，苍劲有力，节奏平稳，中速，适于表现正面人物的慷慨激情，女声演唱则要用反调“5 －2”定弦。此曲可塑性大，放慢速度可用于表现悲愤之情。例如：

阳　　嚎

（《白毛女》杨白劳［生］唱腔）

1 = D

解洪元演唱

董源、刘如增整理

【阳嚎】（♩= 32）

2/4 (2 3 5 | 2 2 | 2 5 3 2 | 3 3 2 | i. 7 | 6 i 2) | 2 3 |

喜 儿

2 2 | 2 (5 3 2) | 3 3 2 | i. 7 | 6 i 2 | (2.3 i 3 |

喜 儿 困 得 倦[①]，

2 -) | i i 7 | 6 i 3 | (2.3 54 321) | 2 - | i 7 | 6 - |

爹 爹 叫 你 你 不 晓。

(6.7 5 7 | 6 -) | 2 3 5 | 2 2 | 2 (5 3 2) | 3 3 2 | i. 7 |

黄 家 逼 我 还 欠

① 困得倦：即睡得很熟。

稍快　　　　　　　　　　原速

6 i 2 | 2 3 5 2 0 i | i 7 | 7 6. i (3 | 2.3 54 32 1) |

债，　　强逼　我　在　卖身　纸　上

2 . 6 | i 7 | 6 - | (6 . 7 5 7 | 6 -) ‖

手　　　印　　　敲。

〔反阴阳〕，是四十年代中期，由乐师沈开文、演员顾月珍于《红楼梦·黛玉葬花》一剧中，在〔阴阳嚓〕基础上，运用移调手法派生而成，已成为沪剧的重要腔调之一。〔反阴阳〕有一板三眼（$\frac{4}{4}$拍）、一板一眼（$\frac{2}{4}$拍）、有板无眼（$\frac{1}{4}$拍）和紧伴散唱等板式，〔反阴阳〕表现力强，既可表达凄凉、悲伤之情，亦能用于回忆往事，或问答式对唱。例如：

选自《罗汉钱》小飞娥唱段
（丁是娥演唱）

【反阴阳】

) 0 (| $\frac{4}{4}$ (5.4 35 23 65) | 1 - 3.5 21 | 6 6 1 1 (2 76) |

（小飞娥白）罗汉钱呀，罗汉钱！　（唱）为　了　迪个[①]

5 - 72 65 | 5 (5.4 35 2365) | 1 - 3.5 21 | 6 1 1 (2 76) |

罗　汉　钱，　　甜　酸　苦辣

1 27 67 65 | 5 (5.4 35 2365) | 1 - 3.5 21 | 6 1 1 (2 76) |

都　尝　遍。　　二　十　年来

1 27 6.7 65 | 5 (5.4 35 2365) | 3 3 1 53 | 2 32 17 65 |

心　酸　事，　　不敢　回　想

3 - 5 65 | 5 (5.4 35 2365) | 1 5 53 21 | 6 1 1 (2 76) |

埋　心　底。　　想当初　还在

① 迪个：即这个。

5 5· 7·2 65 | 5 (5·4 31 76) | 5 - - 3 | 1 - 23 27 |
娘 家 里， 我 与 那

6·1 6 53· | 5 6561 65 43 | 2 - (2·3 54 | 3·5 23 17 6561) |
保 安

3· 5 53 2 | 2· 3 6 5 | 1 - - 53 | 2 32 12 7 |
有 情

56 6 - (17 | 6·7 65 35 2365 | 1 - - 53 | 2 6 53 24) |
义。

(♩=80)

5 5 3 2 | 2· 32 12 7 | 6 - 76 5 | (5·6 1·3 27 |
偏 偏 是

6·7 67 12 | 3· 5 23 65) | 1 - - 6 | 3· 5 1 2 |
自 己 的

3· 5 23 27 | 7 6 7 76 5 | (6·7 65 61 | 2·3 54 32 1765) |
婚 姻

1 - 3·5 21 | 1 5 1·2 65 | 5 6561 65 43 | 232 1 2 (2 76) |
难 作

5 - 5·6 72 | 6 76 53 6 - | (6·5 61 25 32 | 1·2 35 21 65) |
主，

2 35 232 16· | 1 5·3 2 165 | 5·6 72 65 | 5 (5·4 35 2365) |
一定 要 父母之命 媒 妁 言。

5 5 3 1 | 2 - 1·2 65 | 5· 6 72 65 | 5 (5·4 35 2365) |
爹 娘 将 我 另 婚 配，

3 1 3 53 | 2 2· 17 65 | 3 - 5 65 | 5 (5·4 35 2365) | （下 略）
嫁 与 木 匠 成 夫 妻。

〔流水〕，由〔长腔长板〕“起平落”结构的曲调衍变而成，有板无眼（$\frac{1}{4}$拍），节奏轻快、唱句衔接较密，保留了角调式的特色，起腔分长起腔、短起腔两种，无清板，适于表现欢快的心情。

〔绣腔〕，是吸收苏滩〔太平调〕、〔费伽调〕形成，因在沪剧《绣荷包》中首用而定名，是多种曲调的联缀，有板无眼（$\frac{1}{4}$拍），曲调艳丽多姿，节奏灵活多变，层次清晰，对比鲜明，适于表现兴奋、热烈的情绪，可独唱或一领众合。

〔三角板〕，保留了说唱音乐的形式和特点，是最有沪剧特色的曲调，节奏自由，近似说白，唱时不伴奏，一句完后接过门，起腔分长起腔与短起腔，宫调式，能表达喜、怒、哀、乐各种感情。例如：

选自《卖红菱》范凤英唱段
（杨飞飞演唱）

【三角板】（短起腔）

（前 略）サ 37 7 65 3 5 3 ⁝ (65·6) ⁝ 7 65 353 5·6 3 ⁝
（薛唱）回身 转 来 大 娘 叫， 匆 匆 忙忙 要 出 门，

（甩腔）
(65· 6) ⁝ 6·3 221 6 1 6 ⁝ (65· 6) ⁝ 1·6 3 53 1 156 ⁝
忘 记 篮头 忘 记 秤， 要 秤 红 菱 称 勿

(6·1 65 323)
6 60 0 0 ⁝ 5 65 232 23· 3 | (65· 6) ⁝ 01 616 132 616 6 ⁝
成。 （范唱）做 生意 全靠 一根 秤， 侬 呒没秤 那能好 卖 红 菱，

(65· 6) ⁝ 336 3 5 76 3 53 5·6 30 ⁝ (65· 6) ⁝ 06 1·3 21· 156
（薛）实不相 瞒 做 生意 还 是 第 一 次， 我 手 忙 脚 乱 又 粗

(6·7 65 32 30) (长起腔) (23 26 54 35 67 62 i6 536)

6 60 0 0 | 06 2 32 1·2 61 | 2 20 0 0 0 0 0 0 0

心。 (范)侬 做 生意 还是 第一 次，

3·7 5 7 65 30 | (65. 6) | 6 i2 3 32 i32i 6i 6 | (65. 6)

(薛)大 娘屋里 总 有 秤， 我 降侬 价 钿 侬借我根 上门 秤，

(甩腔) (i·2 65 32 3)

63 6 i2 3 2·i | i 0 0 0 (下 略)

未知 大 娘侬 可 赞 成？

〔十字调〕，此曲从越调借鉴而来，为三、三、四的十字句格，有正、反调，女腔唱反调时将〔反阴阳〕融于其中，中速，节奏平稳，五十年代兴起。

〔迷魂调〕，吸收苏滩〔柴调〕形成，上句格式是二、二、三、三的十字句，须重复后面三字，下句是七字句或加帽七字句。一板一眼（$\frac{2}{4}$拍），速度较慢，可单独使用，也可与〔快板慢唱〕结合使用。例如：

1 = D

选自《雷雨》四凤唱段
（杨飞飞演唱）

【迷魂调】

(235 231 | 2535 231) | 3 53 |: (3532 3532) :| 3523 5 |

娘 亲 要 我

565 3532 | 1 05 | 61 2 | 35 6 | 53 2 |

罚 个 咒， 罚 个 咒，

|: (2535 231) :| 2 232 | 16 6 | 2 232 | 16 6 |

不 由 四 凤 心 惊 胆 颤

3 56 | 1·2 35 | 3·1 232 | (下 略)

难 开 口。

〔汪汪调〕，是四十年代后期吸收苏滩〔费伽调〕的起、落腔形式，平部以“数板”替代，成为反面人物的特定唱腔，有板无眼（$\frac{1}{4}$拍），上句与〔绣腔〕相似，下句是有衬句的双落腔，由唱词的韵脚而定。“呜夫”韵的唱词就唱“呜哩呜”；“交消”韵就唱“噢哩噢”；“唐郎”韵就唱“昂哩昂”。始唱时因韵脚是“王”字，唱“汪哩汪”，因此而定名。女唱正调，男唱反调。

辅助腔：

是由一个或几个乐句组成的曲调，依附于〔长腔长板〕，不能单独使用，起画龙点睛作用，共分三种：

1. 主腔前起引唱作用的，有〔叫头〕、〔哭头〕、〔凤凰头〕和〔迂回〕等，多数是节拍自由的散唱。如〔凤凰头〕是字少腔多，层层补充，一句分四节。前三节落“1 ”音，第四节落“5 ”音。

选自《西厢开篇》唱段
（石筱英演唱）

【凤凰头】

サ（5 6 . 3）⁞ 2 - - 6. 6 5. 3 2 6 1 - - ⁞ 2 - - i 6 . 5
谯　楼　初　鼓

3 . 2 2 6 1 - - - ⁞ 2 2 - - 6 0 5 - 3 2 32 1 - - ⁞
天　色

6 5 3 53 2 2 · 165 5 ⁞ （下　略）
（嗯）　夜。

又如：

选自《顾鼎臣》陆素贞唱段
（汪秀英演唱）

【迂回】（♩=66）

4/4（3. 5 6 i 65 43 | 2 - - - ）| 2 - - 3 5 | 1 - - 2 |
（唱）三　月

3 - 3 2 | （3. 5 6 i 65 43）| 2 - 2 · 0 | 5. 6 72 6 3 |
三，　正　清

5 - (53 35) | 3 5 6 1 | 2 2 (1 61 2) | 2·3 5·6 53 | 2·0 3·5 321 |

明，　　大家小户　　去　上

【中板】

12 6 (65 32) | 1 6 1 2 | 2 - 35 2 | 1 6· (65 32) |

坟。　　我家逃荒　到　昆　山，

i 16 1·2 30 | 3·5 26 1 - | 1 (2 35 65 32) |（下略）

娘死无地能　葬　身。

2. 起连接、过渡作用的有〔三送〕、〔懒画眉〕、〔俞调〕、〔四四调〕等，这些曲调往往起充实、丰富主腔作用，其中〔三送〕有时也用于主腔前。

3. 起收束、补充作用的〔煞板〕、〔病落腔〕等作为曲情意犹未尽的补充。〔煞板〕又分〔软煞板〕、〔硬煞板〕两种。

沪剧的民歌小调体唱腔十分丰富，有向板腔体转化的〔夜夜游〕，速度变化多，板式较全，男女老少，各种行当人物都能唱。另有〔吴江歌〕、〔紫竹调〕、〔寄生草〕、〔四句头山歌〕、〔进花园〕、〔浦江调〕、〔过关调〕、〔月月红〕、〔四季相思〕、〔小九连杯〕、〔春调〕、〔采花调〕、〔花鼓调〕、〔莲花荷〕、〔剪刀口〕、〔种田五更〕、〔道情调〕、〔倒十郎〕、〔柳青娘〕等五十余江南小调，有时也用北方小调。五十年代起，《白毛女》、《罗汉钱》，使用了较多的民歌小调。〔紫竹调〕“燕燕做媒”，四十年流传不衰。例如：

选自《罗汉钱》燕燕、小飞娥唱段
（筱惠琴、丁是娥演唱）

【紫竹调】（♩= 74）

2/4 (3 3 6 | i·2 765 | 6· 7 | 6 -) | 6·i 53 | 6 53 |

（燕唱）燕　燕　也　许

2 26 | 1· 0 | 3i 65 | 3 653 | 5· 0 | 36 5·6 |

太鲁莽，有话对侬婶婶讲，我来做个

5 · 0 | i 65 356 | 5 · 0 | 3 5 (i) | 6·5 53 | 52 35 |

媒，保你称心肠，人才相配门户相

1 · 0 | 1·2 3 53 | 231 2 | 35 56 | 1·2 765 | 6 - |

当。问婶婶呀，我做媒人可象样，

1·2 3 53 | 231 2 | 35 56 | 1·2 765 | 6 · 0 | 6 -) |

(6 · 7 |

问婶婶呀，我做媒人可稳当？

6 i6 53 | 6·i 5653 | 2 3226 | 1 · 0 | 3i 653 |

（娥唱）燕燕侬是个小姑娘，侬做媒人

55· 6i65 | 5 · 0 | 565 356 | 5 - | 5 65 3·6 |

勿象样！（燕唱）只要做得对，管啥象勿

5 - | 5 5 (i) | 6765 53 | 52 35 | 1 · 0 |

象，我来试试也无妨。

1 2 5653 | 321 2 | 35 56 | 1·2 765 | 6 - |

（娥唱）燕燕姑娘呀，我就听侬讲一讲，

1 2 3 53 | 231 2 | 35 56 | 1·2 765 | 6 · 0 | （下略）

我家艾艾呀，许配哪家年轻郎？

民歌小调在沪剧中的出现，使平铺直叙的〔长腔长板〕相映衬托，更具江南水乡风格。

沪剧在本滩进入剧场后就产生了情景音乐，如开幕曲与闭幕曲，以及特定情绪下的对白配乐。申曲时期常用江南丝竹、广东音乐的乐曲代替，偶尔用钢琴曲与锣鼓经。五十年代音乐工作者根据剧情创作各类情景音乐。配器方面的做法，有支声复调，以及四——六行谱的简易和声进行。七十年代开始用复调，以及和声织体手法，取得一定效果。

乐队在滩簧时期仅有一把用竹筒做成的中胡(现主胡)及板和小锣，自拉(击)自唱，申曲时期增添了琵琶、扬琴、三弦、笛、箫，后来又增添了中胡、低胡、革胡或大提琴。现在乐队有两种，一种为纯民乐队，其中主胡、扬琴、琵琶为三大件，另有二胡、中胡、唢呐、笛、箫或笙、板，人员在十二人左右；一种为中西混合乐队，三大件加西洋管弦乐，如小提琴、中提琴、大提琴、低音提琴，木管、铜管、电子琴，有时加电吉他与电低音提琴，人员在十五人左右。但乐队的组合多是根据剧目需要选用的，并无固定模式。

淮剧音乐　　淮剧发源于江苏省盐城阜宁(简称盐阜)和清江、淮安、宝应(简称青淮宝)两大地区，民国四年(1905)流入上海。

淮剧唱腔音乐分主要腔调〔淮调〕、〔拉调〕、〔自由调〕；辅助腔调〔下河调〕、〔靠把调〕、〔老悲调〕、〔大十字调〕以及民歌小调。基本属於板腔体，另有板腔、曲牌混合体。淮剧唱词以七字句、十字句长短混用为多，齐言上下句少，词逗的划分比较自由，七字句排列可以是“六一”式，“二二三”式；十字句排列可以是“九一”式或“三三四”式。淮剧生旦同腔同调，仅以板数和落音不同为区别。旦腔常用音区为十二度。生腔常用音区为十一度。唱腔旋律构成以五声七声音阶共存，宫徵调式并重。舞台语言系建湖话与普通话的结合。

淮剧初来上海时，基本上沿袭了苏北农村演出的面貌，其曲调多采用民歌小调串接演唱，同时也吸收宗教念忏中的香火调及徽剧中的曲调，当时主要曲调为〔下河调〕和〔靠把调〕，生旦净末都唱。〔下河调〕“ 1 — 5 ”定弦，板眼规整，但唱的落音变化较多，〔靠把调〕因扎靠武生专唱而得名，音调节奏受〔高拨子〕影响。民国十六年前后，盐城地区出身僮子的青衣演员谢长珏与琴师戴宝雨合作，在老生演员何孔林、陈为翰等人的协助下。在〔下河调〕基础上创造了〔拉调〕唱腔，这是一种“起平落”结构，情绪婉转、曲调优美、唱腔比较规范的淮剧新腔。因用丝弦(四胡)伴奏，故称为〔拉调〕，在伴奏上吸收了京、徽剧过门和间奏音调，替代了原来演唱只用锣鼓伴奏的形式，从而，推动了淮剧音乐板腔结构发展。例如：

忽听得一声传苏三

(《玉堂春·会审》苏三〔旦〕唱腔)

1 = G $\frac{4}{4}$

谢长钰传唱
崔鸿宽记谱

廿 (扎 扎台 仓令 仓令 仓 令仓 令仓 令台乙令 仓.台 乙台 仓 - 台台)

【拉调起板】 (♩= 36) 哀怨凄苦

$\frac{4}{4}$ 1·6 1 32 35 | 53 3 2 32 1216 | 0 0 232 3 |

忽　听　得　一　(啊)　声

(衣大 大台 | 仓 - 台 台)

35 3 2·3 551 | 2 3 3 2 6·6 5 | 5 - 0 0 |

传苏 （哇） 三， （呐）

（衣大 衣台 仓令 仓令 仓令 仓

（♩=40）

令仓 令仓 令仓 令台乙令 | 仓 - 台 台）| 35 33 2·3 551 | 23 32 6·6 5 |

传苏 （呕） 三， （呐）

（衣大 大台

5 0 00 | 1·6 1 3 2 35 | 53 23 2 6 16 | 5 - - - |

披 枷 的（呀） 戴 锁（哇）

仓. 嘟 台台）

（衣大衣台 仓. 台台 仓. 台台

仓令 仓令 仓令 仓 | 令仓 令台乙令 顷仓 | 乙台 乙令 仓令 仓令 | 仓令仓 令仓 令台乙令 |

【平板】 （♩=40）

仓 - 台台）| 1·6 1 232 3 | 35 33 2·3 551 | 23 522 6·6 5 |

忽 听 一 声 传苏 （呕） 三， （呐）

00 32 35 | 65 5·632 6·6 12 | 3·523 5633 2321 6161 23 |

披 枷 戴 锁 （哇） 出 审 （呐）

6·6 5 0 0 | 23 551 2212 36 | 12 5653231 2166 55 |

监。 来至在 都 察 院 用目 看，

（♩=30）

3·6 1 2·312 36 | 1 61 2353212 6· 65 0 |

二 目不 住 往里 （呀） 观。（哪）

两旁边站的是（呕）刀斧手，

吓得我胆颤心又寒。我苏三上堂

好从一比，（呀）好比那羊入虎口有命去（来）怕的

渐慢

无命回还。

随着〔拉调〕的广泛运用，一些演员又发展了各种板式和不同表情的〔拉调〕唱腔。如花旦王亚仙的〔拉调回龙腔〕，丰富了该调委婉的表现功能；小生仇孟七的〔拉调垛板〕；增添了表达激昂情绪的快速板式；何叫天的〔拉调连环句〕；使几十句唱词一气呵成。小生李少林善于博采众长，注重〔拉调〕的整体布局创造了融导板、回龙、慢板、平板、垛板、连环句、散板于一体的套式唱段。有“孙八句”之誉的老生孙东升演唱的〔拉调〕，字正腔圆，响遏行云，在原来五声音阶的基础上加入了“ 4 ”、“ 7 ”两音。丰富了〔拉调〕的旋律，增强了〔拉调〕的艺术表现力。例如：

蔡伯喈在书房用目观望

（《赵五娘》蔡伯喈［生］唱腔）

孙乐升演唱
张　晋记谱

1 = ♭B

2/4 (0 5 3 2 | 1 1 2 3235 | 2321 6276 | 5645 3523 | 5 3 5 6) |

【拉调三眼】（♩= 58）抑郁愁闷

f

蔡伯喈在书

22 12 35 | 6 65 4. 5 32 | 2 54 55 1 | 2 54 5.3 22 |

房　用目　观（呕）　望，

1 16 5. (3 56 | 17 61 2 12) | 6 65 4.5 65 | 54 5 05 32 |

（啊）　又只见　穷图字

11 6 1 2 | 55 53 55 53 | 2 21 6.1 21 | 16 5 5. (76 |

画　挂在（哎）　粉壁　墙。（呕）

5765 45 335 23) | 55 35 1 (6 1) | 22 12 3 (32) | 55 3 55 21 |

看男子　好像是　我父的容

16 5. (6 76 5) | 55 35 11 (11) | 22 12 3 35 | 55 53 35 21 |

样，（呕）　看女子　好像　是养育喂乳的老

16 5. (6 76 5) | *f* 5 66 5.6 53 | 56 53 2 (1 2) | *mf* 2 53 55 32 |

娘。　二爹娘　他在　那　山东的陈留（呕）

3.2 1. (5 3321) | 32 23 1 (153) | 22 12 3 (35) | 55 53 5 5 3 |

郡，（勒）　为何故　容　样　挂在我的个

2 21 61 21 | 16 5 5 5. (6 | 5165 45 3235 23) | 55 35 1 (61) |

小书（唔）　房？（呕）　左　思

22 12 3. 3 | 5 53 05 21 | 16 5. (6 76 5) | 55 35 11. |

右　想我心不　放，　等书童

到 此 我 问 到 他的 个 短（勒）

【落板】

长。 蔡 伯 喈 闷

（扎 扎台

坐 在 书 房

仓 - - - 台 - 台 - ）

内。 （呀）

从此，〔拉调〕代替了〔下河调〕，成为淮剧的主要腔调。

二十年代末，两淮（淮阴、淮安）地区艺人孙玉波、蒋淦泉、周根宝、张鸿士等先后来沪演出，带来了富有高腔特点的〔淮调〕（又称淮北调、淮蹦子、或老淮调），该腔高亢激昂，节奏自由多变，其风格与〔拉调〕形成了鲜明的对比。例如：

亮月弯弯照九洲

（《双槐树》赵锦堂［旦］唱腔）

1＝C 4/4

张艳芳演唱
崔鸿宽记谱

（扎 扎 | 仓 才 仓 才 仓 令 仓 | 令 仓 乙 才 乙 台 仓 . 才 乙 才 | 仓 - 台 台 ）|

【淮调起板】 （♩＝72） 凄楚悲伤

亮月 弯 （哪） 弯（哪） 照 九 洲，（啊）

（衣大 衣台 仓 - 台 台 ） （衣大 衣台

仓才 仓才 仓才 仓 | 令仓 乙才乙台 | 廿 仓 - 台台

照九（啊）洲（啊）

(仓)

(♩=80)

mf

婆媳们 逃 难（哪）

（衣大 衣台 仓· 台台 仓· 台台 仓才 仓才 仓才仓

令仓 乙台 顷仓 | 衣才乙台仓才仓才 | 仓才仓令仓 乙才乙台 | 仓 - 台 台）

【平板】（♩=96）

亮月弯弯 照九（啊） 洲，（啊） （扎多） 婆媳们

逃难（哪） 在外（啊） 头。（大 大） 赵锦棠饿得

【落板】

面黄肌瘦，我婆母两个眼睛凸在后（啊）头，（扎多） 行一步

来（呀） 在（呀） 仓门口。（啊）

（衣大 衣台 仓 - 台 台）

为适应城市观众的艺术趣味，孙玉波吸收了盐城地区淮剧音乐中柔和、婉转的成分，对〔淮调〕进行了加工润色，改变原始单一演唱方法和呆板的锣鼓伴奏，他的嗓音清脆，衷气足，吐字清晰，演唱的〔淮调〕既保持了干脆、爽朗的特色，又糅入了柔情、细腻的成份。增强了淮调的表现力，盐城一带的艺人也纷纷效仿，促使了东路（盐阜地区）与西路（清淮宝地区）的艺人互学互补。

三十年代，〔拉调〕音乐又有了较大的发展，其原因有二：上海的淮剧艺人不断地吸收其他剧种的剧目或整理改编传统剧目；淮剧女演员的日益增多。如民国二十八年（1939），筱文艳在高升大戏院与何叫天合作主演《七世姻缘·梁祝哀史》，在琴师高小毛、鼓师王士广的配合下，尝试改革创新，她根据自己的嗓音条件，突破了〔拉调〕音区的局限，将唱腔旋律向上移高，同时对唱句的落音作了比较灵活的改动，起腔句上句落"2"音下句落"1"音，曲调更为柔美，舒展。

选自《梁祝哀史》祝英台唱段
（筱文艳演唱）

【拉调】（起腔）（♩=58）

4/4 5 6 i 653 5653 2 | 5 6 i 6535 2·3 5 1 | 2353 6532 12 6 5·（6 |
表 嫂 出 口 胡 乱 （啦） 讲，

1 6 2 1）332 3 5 | 235 0532 5·6 1 | 3523 5653 2· 1 6·123 |
说什么 杭城攻读 面 无 （啊）

12 65 5·（6 55 32）| （平句）2 532 1 2312 3 6 | 1 35 2321 16 5（765）|
光。 表嫂 你讲 话 太无 量，

3 3 2 1 6 2 12 3 3 1 | 1 53 3521 6 5（765）| （小变）5 6 i·653 5 53 2·3 |
不应 该 说我 英台去 寻夫（呕）郎。 难道说 女娃 家就

2 3 5 5 3 3·2 1（651）| 3 3 2 1 2 1 2 3 6 | 1 1 2 3 3 2 1 6·1 5（765）|
不能把 杭城 上 吗？ 难道 说 女孩 家 只能够 守 闺 房？

（大变）
2/4 3 3 2 1 1· | 2 1 5 3 | 3 3 6 1·6 | 3 2 1 6 | 3 3 3 5 1· 5 |
三年 攻读 回 家 乡， 不 配 夫 我 不抱 娃，祝英 台（哎）

6 i 3 5 2 | 2 3 2 1 6 1 | 2·2 1 2 3 | i 65 3·56 6 | 5·3 2（432）3 |
回 故 乡。 表嫂 你 当 着 爹娘 讲， 你

5 5 6 1 | 2 1 5 3 | 3 3 5 1·2 3 5 | 2·1 6 1 5 | 3 3 2 6 1 |

还当着小人心，还有那丫鬟和梅香，倘若我三年

2 3 1 2 3 2 3 | 0 5 2 3 5 6 5 3 | 2 5 2 1 6 1 2 3 | 1 2 3 2 1 6 5 | 5 0 ‖

不变样，你要学一条黄犬爬到祝家庄。

这段新腔较之于传统〔拉调〕曲调结构、唱词格式和演唱形式都自由得多，因此就称之为〔自由调〕。之后，筱文艳与臧道纯在《秦香莲》一剧中又派生出〔自由调〕的另一种新腔（起腔句上句落“ 1 ”音，下句落“ 2 ”音或“ 6 ”音）。这是淮剧音乐史上继〔拉调〕、〔淮调〕之后曲调改革的又一次飞跃。〔自由调〕产生后，各行当演员纷纷习用，一些〔自由调〕的流派唱腔也应运而生，如旦脚顾艳琴以嗓音甜美、运腔凝重而自成一派；旦脚李玉花结合其吐字清晰、衷气饱满的特点，形成叠句滚板〔自由调〕；生脚马麟童根据嗓音沙哑条件并结合其武行特点创造了音区不宽、气息不长，但气质豪放、刚劲浑厚的马派〔自由调〕，又称〔三截调〕。何叫天则吸取〔自由调〕，改革他的连环句，派生出生腔〔自由调〕连环句。〔自由调〕产生后，随着其自身的板式与流派唱腔的不断丰富发展，又先后形成了两个腔——〔大悲调〕（定弦“ 5 － 2 ”）和〔小悲调〕（定弦“ 4 － 1 ”）。〔小悲调〕是民国二十九年筱文艳与生脚筱云龙合作，在高升大戏院演出的《樊梨花》一剧中所创造。这种曲调长于抒情，亦能叙事，它的结构和〔自由调〕大致相同，可以看成是一种表达委婉、凄楚感情的〔自由调〕。〔小悲调〕唱句中的吟腔和句尾的拖腔比一般〔自由调〕长而舒展。唱腔速度缓慢，属于字疏腔长型的唱腔。其旋律优美，音区比〔自由调〕更宽。起腔与句间过门也很有特点，句幅长而富有激情，过门和唱腔情绪有机地结合成一体，成为唱腔情绪的预示或补充伸展。〔小悲剧〕源于旦腔，后也被生腔吸收，用来表现悲怆的情绪。由于淮剧习惯于生旦腔同腔同调，这对于演唱音区较宽的〔小悲调〕来说，生腔很难适应，因此生脚在演唱〔小悲调〕时改用移宫换调方法，将宫音移高四度（旦腔是“1 －5 ”的背弓弦，生腔为“ 5 －2”的正弓弦），而且在唱腔旋律和落音上也根据生腔的特点作了改动，旦腔唱句落音多为“2 、6 、1”音，生腔唱句落音多为“ 5、2 ”音。

1949 年后淮剧音乐在戏曲改革的推动下，得到了更大的发展，许多新音乐工作者（如王亚夫、许青彦、宗海南、黄健儿等）参加淮剧音乐改革工作。演员与乐师的文化素质和艺术水平也在不断地提高。这对于传统的淮剧音乐的挖掘、整理和新的淮剧音乐创作提供了优越的条件。与此同时，上海各淮剧团逐步推行定弦定谱的工作，加强了演员、琴师、鼓师、专业作曲的合作，建立新的作曲制，改变了过去单凭演员与乐师即兴演唱来选择唱腔的局面。淮剧音乐的各种唱腔在板式、伴奏手法与演唱形式方面都有较大的丰富和发展。

淮调的发展。〔淮调〕在 1949 年前曲调平直，旋法简单，板数固定，1949 年后唱腔旋律、句幅及音阶调式等方面均有所突破，涌现出诸多优秀唱段，代表性的有《大禹治水》中“耳旁只听有人声”（徐桂芳唱）；《杨排风》中“非是排风好议论”（马秀英唱）等等。

增强了〔淮调〕唱腔结构的灵活性，根据人物感情需要，突破了原来程式的唱腔结构，使“起平落”结构的平部不再是单一形式，如《秦香莲》“诉尽了苦情全不睬”唱段中的平部，从〔平板〕起唱转〔双平板〕、〔垛板〕、〔散板〕至落部。

选自《秦香莲》唱段
（筱文艳演唱）

（♩＝84）　【淮调平板】（♩＝78）

4/4 (5·2 35 21 61 | 54 34 5 5 5) | 5 5 66 6 61 4 5 | 5 5 6 6 5 5 5 2 |

诉 尽了 苦 情 全 不（啦）

mf　　*mf*（♩＝64）

4 35 1· (32 | 1212 3 56 2312 3532 | 1212 3 2 1 1 1) | 61 66 11 2 |

睬，（呀）　狠 心 夫

f　*mf*

06 45 661 4·5 | 45 4·5 216 | 66 55 44 5 | (5 52 3256 2312 61 |

他 把那 往日的 恩 爱 全抛 开。（呀）

（♩＝48）　*p*

54 34 5 55) | 2 21 65 4 5 454 | 6165 454 5 - |

你纵 然 不 念 夫 妻 恩 和（啊） 爱，

mf　渐慢　*mp*

1 6 1 2 6 65 452 216 | 2 21 6561 4 5 5 2· | （中 略）|

你 也 该 把 亲生的 骨 肉 认 下（呀） 来 吧。（啊）

【双平板】

f

6 6 5 | 4 5 | 4 5 | i 6i | 4 5 | 5 - | (0i 65

看 光 景 难 把 母 子 认，（啦）

4 5 |
5 - | 6·i 65 | 4 5) | 2 6 | 1 2 | 2 - | 6 0 | (0 5 45 | 1 2)

mf

狠心夫

0i 6i | 4 4 5 | 4 5 | 4·5 21 | 6 6 5 | 4 5 | (中略)

还比虎狼狠十（勒） 分。（啦）

【垛板】（♩=128）

p 61 4 4 | 5 0 | mp 6·6 21 | 6 0 | 2·1 21 | 6 0 | (中略)

陈世美 呀！ 把你比作天， 不见日月星；

2·1 21 | 21 6 | 2·1 22 | 6 0 |)0((多罗.) |

把你比作兽， 毛羽没一根。 （白）陈世美呀！

【垛句】（♩=180）

1/4 f 66 | 5 6 | 55 | 4 5 | 44 | 2 2 | 22 | 2 2 |

天不天，（哪）地不地，（呀）君不君，（哪）臣不臣，（哪）

22 | 2 2 | 22 | 2 2 | 22 | 2 2 | 22 | 20 | 6 | 66 |

父不父，（啊）子不子，（啊）禽不禽，（啊）兽不兽， 衣冠的

ff （乐队入）

サ 6 i 4 5 5 | 2/4 4 5 | 45 21 | 6 0 0 ‖

禽兽 不差毫（啊） 分。

〔淮调〕板式的创新有1952年筱文艳在《荆钗记》中“见继母下毒手把书房锁禁”唱段中运用的〔紧拉散唱〕，在“人间何处是归程”唱段首创的〔吟板〕，潘凤岭在《穆桂英下西辽》的“老祖母一席话情真意切”唱段中运用了一板一眼的〔中快板〕；潘凤岭和张晋在《红灯记》“听奶奶讲革命英勇悲壮”唱段中发展了〔急脚板〕等。

〔自由调〕系列唱腔的形成，和〔自由调〕板式的创新。〔自由调〕通过不断发展和创新，

已形成了〔自由调〕的系列唱腔，其中〔自由调〕正调（"1 — 5"定弦）与〔三截调〕，〔自由调〕的反调为"4 — i"定弦的〔大悲调〕和"5 — 2"定弦的〔小悲调〕，从而成为具有多种表现功能的腔调。

五十年代后，〔小悲调〕得到进一步的发展，筱文艳在演出《琵琶寿》、《李素萍》等剧目时，为进一步表达悲剧气氛，与琴师潘凤岭合作。在原来小悲调的基础上发展了下属型小悲调。该调的音区比一般小悲调低四至五度，唱句落音特别强调了主音"5"。旋法更为低回曲折，过门更长，唱腔情绪更哀怨深沉。例如：

选自《琵琶寿》秦香莲唱段
（筱文艳演唱）

1 = C

【自由调】 散起

（5.2 35 21 7 1 -）i 6 6 - 5 65 3 3 - 2 - 5 - i -
（仓台 令仓七 台七 台 仓）夫 （啊） （啊）

3 2 2 2 3 2 0 7 - 6 - 7 6 7 6. 6 5. | 2/4（6. i 6 5 |
（啊）！ （仓 - |

（♩=34）

3.5 35 65 i | 5. 6 56 i i | 05i5 6i56 ii | 3 - | 3 6.i 6 5 4 3 |
台 台 仓 台台 七台 乙七 台 仓 - 台 才 台才乙台

2123 5.635 | 65 i 0535 | 1.2 1.212 | 3235.3 2356532 | 1612 35235653 |
仓 - 0 0 台）

【小悲调慢板】

23563532 1.2352161 | 5 5. 6 4 3 | 2 3 5 66）| 4/4 1 2 5.6 4 3 |
自 那 日

2. 3 2 2 7 2 6 7 6 5 | 3 3 5 - 6 | 1 1 5 5 6 1 |
儿 夫 上 京

都，

湖 广 连 年

遭 干 枯。 万丈

深井 干到 底(呀)， 柳 树

枝头 冒 火 （啊） 珠。 （下略）

民国三十六年，旦脚胥素娟与琴师潘凤岭在《许仕林·祭塔》中以〔自由调〕为基础，吸收锡剧〔簧调〕中的部分音调，创立了〔大悲调〕。1952年又经筱文艳和琴师潘春华整理改进，在《千里送京娘》中使〔大悲调〕更臻完整。例如：

选自《千里送京娘》赵京娘唱段
（筱文艳演唱）

（♩=96） （♩=60）

渐慢

【大悲调】 （♩=30）

未 开

言 不 由 人

5·6 5 66 i 2 32 i7 | 6 i·7 6 i·2 6i63 | 5· 66 5 6·i 5643 |

珠　　　泪　　　直　　　冲，

2 2 2 - | 3· 55 35·6 3532 | 1·2 6 1·2 6 |

（♩=42）

(16 1 02 3523 5 03 | 235 3·532 1·235 23166 | 5·6 i i 65i·65i65 353535 6i567276 |

（♩=34）

5 656i 5 65653 5 5 6) | i 6i 23 2i65 | 5 (5·676 5 543523 5 56) |

尊　一　声

5·656 i 27 6 i·2 65 43 | 2·(3 4643 24321761 2 22) |

红　　　脸　　　爷

2·3 1 2 3·523 5·3 | 5 6·i 5653 2 3·5 2563 27 |

细　　　听　　　从

1· 25 3 23 7 6 | 5 - - 0 | （下　略）

容。

〔大悲调〕突破了淮剧传统曲调字多腔少，偏重于叙事的局限，创造了字少腔多，婉转抒情的慢节奏唱腔。〔大悲调〕音域较宽，音区有两个八度，采用移低定调方法（“4－i”定弦）扩大了中高音区旋律，使演员的歌唱在音区方面一步获得解放。

〔自由调〕已形成一套较为完整的板式，有〔原板〕、〔中板〕、〔三眼板〕、〔慢板〕、〔宽板〕、〔垛板〕、〔吟板〕、〔流水板〕、〔快板〕、〔紧伴散唱〕、〔散板〕、〔导板〕、〔回龙〕等。

〔原板〕，一板三眼（$\frac{4}{4}$拍），速度在♩＝34至50之间，为〔慢原板〕，♩＝50至90之间为〔原板〕，♩＝90至150之间为〔快原板〕。其中分起腔、平

句、落腔，皆为两句。起腔、落腔不能重复。平句可无定次反复。例如：

自从去到金山后

（《白蛇传》许仙［生］唱腔）

杨占魁演唱
张　晋记谱

1＝C

【自由调原板】（♩＝58）

自从去到金山后，那法海伴我在山头。想不到上山不肯让我走，勒逼我许仙把心修。早晨教我楞严咒，三跪九叩把神求。清规严律罪难受，暮鼓晨钟惹人愁。小和尚他将我来看守，许汉文未犯王法被幽囚。因此上我偷出禅房暗逃走，山脚下茫茫江水向东流。

1·2 3 5 | 22 326 1 | 7 67 2·3 76 | 5·6 1 1 2 | 3 21 6 |
幸有渔船将我渡，我本想下得金山到苏州。

323 1·235 | 2 6 1 | 1 23 1 | 7276 561 | 7672 676 |
我也想娘子待我多温厚，怎奈我一点疑虑在心头。

渐慢
323 6121 | 3 3532 231 | 1323 2111 | 2 2 1 2 |
我又怕她们怪我私出走，因此上不到苏州到杭

1 (2161 535671 | 6157566i 225) | 235 351 | 5 55 321 | 3·532 2 (35 |
州。(白)呀！(唱)眼前又到西湖口，

21 61 | 2 22) | 廿 2 3 2 3 1 - | 4/4 2 2 61 2 32 | 1 - 0 0 ‖
〔风声。(台)〕凉风飕飕又交秋。

〔慢板〕，是在原板、中板的基础上放宽节奏、放慢速度形成的板式，一板三眼（$\frac{4}{4}$拍），速度为♩= 24 至 40，特点是速度慢，句间有长过门，上、下句的板数不对称，一般不单独使用。起腔后常转中板或三眼板。尤其是自由调的反调，〔大悲调〕的〔慢板〕，句幅、过门特别长，句尾长幅拖腔甚至长达八小节三十二拍之多，过门由慢渐快，开始是一拍一音的平稳节奏，逐渐加快到一连串的三十二分音符的飞速节奏，起伏跌宕，突出了乐队伴奏的功能，如 1959 年臧道纯与琴师稽鸿裕合作在《牛郎织女》中，首创生腔〔大悲调慢板〕：

选自《牛郎织女》牛郎唱段
（臧道纯演唱）

（♩= 80）
4/4 (扎 5 3 0 2 | 4/4 1 6 1 2 3 2 5 3 | 2 35 3217 6156 7276 |

【大悲调】（♩= 38）
f
5 4·5 35 23 | 5 - 56) | 2 5·3 2 1 2·161 | 5· (6 43 235) |
见书信

不由人魂飞天

外，

怎不

叫我牛郎目瞪

口呆。

(♩=40)

（下　略）

〔中板〕，一板三眼（$\frac{4}{4}$ 拍），速度为 ♩ = 32 至 64，起腔两句体较多，四句体少，平句和落腔与原板相同。例如：

常倚纱窗把梁兄盼

（《梁山伯与祝英台》祝英台［旦］唱腔）

1 = D

武筱凤演唱
庄祥伟记谱

【自由调中板】（♩=36）

常倚纱窗把梁兄

mf f

盼 朝 朝 暮 暮

mf

挂 心 间。

稍渐慢 mp mf

花开花谢 撩 愁 绪， 悄拔 金 簪

画 牡 丹。 梁 兄 啊， 你

一 日 不来 画 一 朵， 两日 不来

稍慢 mf mp f

画 两 簪。 粉墙上 牡丹 重 叠 叠，长金簪 变成

稍慢 (♩=48) mp mf

短 金 簪。 暗暗祷告天边鸟， 催促我 梁兄

渐慢 f (♩=30)

快 下 山。 你我姻缘已有变， 梁 兄 啊！你

(♩=28) mf

再不 来 要见英 台 难 上 难。

〔流水板〕，一板一眼（$\frac{2}{4}$ 拍）或有板无眼（$\frac{1}{4}$ 拍），句前、句中多用空前半拍连切分音符的节奏型，句中、句间无过门，七字、十字、长短句皆可，唱句的板数、落音自由，终止落"1"音。例如：

瘟强盗你把眼睛透

（《刘二姐赶会》刘二姐［旦］唱腔）

1 = D

筱文艳演唱
庄祥伟记谱

【自由调流水板】（♩=128）

$\frac{2}{4}$ (0 0 7 6 | 5 5) | 0 6 5 5 | 3 5 | 6 5 3 | 5 6 5 |

（刘白）呸！ 瘟 强 盗 你 把 眼 睛 透，

0 i 6 5 | 3 5 | 6 5 5 3 | 2 3 1 | 0 5 3 5 | 2 3 1 | 5 6 i |

把 我 二 姐 当 下 流。 要 想 骗 我 跟 你

5 6 5 | 0 i 6 5 | 3 5 2 3 | 5 0 | 6 · i 6 5 | 5 · 6 3 2 | 1 · 0 ‖

走， 除 非 日 出 西 山 头。

〔紧伴散唱〕，无板无眼，自由节拍，两句体。七字、十字、长短句皆可。例如：

选自《白蛇传·盗草》白娘子唱段
（筱文艳演唱）

（♩=96）

サ (5 i 5.i 6 5 3 5 65i2 7 - ⋮ (由慢渐快) 0 5 6 7 2 6 5 4 3 2 3 5 2 3 5

(大台 仓 才 仓 台 台 七 台 乙 台 仓)

6 3 5 6 ⋮ 5235 6356 i56i 26i2 3 - ⋮ (渐慢) 5 0 2. 3 2 i 7 6 6 i -) ⋮

(大八大八 大八大八 大八大八 大八大八 嘟～～)

【自由调导板】

サ 5 i i - 7. 2 6 5 3 5 6 i - i (5 6 7 2 6i23 i 0) ⋮

顾 不 得 风 雨 雷 电 (八大 台 顷 - 仓 0)

5 65 3 5 - 6 - - i - 5 i 5.6 5 - (0 56 i.2 65 3235

把 路 赶，

（八大.嘟～～～～～～～～～～～～～～～～～～～～～～～～～～～～～～八 顷 仓七 仓七

【紧伴散唱】

65i 56 53) 5 - 5 3 - - 2 - 5 - 2 - - 2 2 - -

台 仓） 拼 性 命 闯 过 了

1 - (12 32) 5 - - 6 - i - - 3 - 3 - - 2 - - 32

雄 黄 山。（哪）

2 - - 6 - 6 - 5 65 5 - (56 53) 55 5 - 3 -

拨开 云

5 - - 2 - 2 2 - - 1 - 0 0 (i2 i2 i2 i2 i2 i2)

雾

（大大 大大 衣大大 仓）

5 - 3 - - 1 - 2 - (22) 6 - 5 - 4 - 3 - 3 - 2 - 32 - （下 略）

细 观 看，

此外，如〔三眼板〕，由中板发展而成，速度为♩＝54 至92，它的特点是中板起腔句有三、四板两种，而三眼板要扩大一倍，即有六板、八板两种。〔宽板〕，一板一眼（$\frac{2}{4}$拍），速度为♩＝100 左右，是长短句式的两句体，特点是上下句不对称，句幅的板数不定，较多与〔小悲调〕混用。〔垛板〕，是平板中变化段落的一种形式，单独使用较少，结构方整，句句顶板，速度渐快，具有“平中去奇”效果，有三字句、五字句、六字句等形式。

辅助腔调有〔下河调〕、〔靠把调〕、〔老悲调〕、〔大十字调〕。

〔下河调〕，“起平落”结构，起部有起板、散板，是单句附属腔，不能单独使用。平部有〔平板〕、〔垛板〕两种，一板一眼（$\frac{2}{4}$拍）。速度为 ♩＝40 至60 称〔慢平板〕，♩＝60 以上称〔平板〕，可无定次反复，结束句落“5”音。落部是附属腔不能单独使用。例如：

选自《罗凤英》罗凤英唱段
（裴少华演唱）

【下河调】（♩＝104）

3 2 | $\frac{2}{4}$ 3 5 3 2 | 3 5 5 3 | 2 1 1 5 | 0 3 3 2 |
（哎） 罗 凤 英（啦） 坐 楼（呕） 台，（啊） 闷 闷（啦）

3 3 3 2 | 1 1 6 1 6 | 5 · 3 2 | 1 1 1 2 6 5 | 6 1 2 1 |
无 言（啦） 口 难（哪） 开。 想起我家 爹 爹 刀 割（叻）

6 5 3 | 0 1 1 1 2 | 3 2 3 2 | 1 1 6 1 6 | 5 0 | （下 略）
胆（叻）， 想起我家 母 亲（啦） 箭 穿（哪） 怀。

〔靠把调〕、〔老悲调〕、〔大十字调〕均为“起平落”结构，但是完整使用较少，单独使用平板结构较多。其中〔老悲调〕又称〔哭调〕，旋律起伏大；〔大十字调〕因唱词为十字句和用十字锣伴奏而得名。它们与〔自由调〕相互组合为联腔体唱段，解决了生旦对唱中同调高不同腔的矛盾。联腔体即两种以上不同的腔调连在一起，长期演唱形成一种固定的形式，如最早有〔靠把调〕联〔下河调〕、〔下河调〕联〔靠把调〕。1949 年后，筱文艳在《白蛇传》中白娘娘与法海对唱时首创了〔靠把调〕联〔自由调〕；1957 年何叫天又运用〔拉调〕联〔自由调〕；杨占魁用〔小补缸调〕联〔蓝桥调〕。由于联腔体能综合两种以上不同的腔调，丰富了唱腔的表现功能，成为淮剧音乐中常用的手法。

淮剧中的民歌小调来源于当地的民歌、号子、小调、说唱，它是淮剧音乐中重要组成部分。有专用曲，如《李三娘》中用〔磨房调〕；《蓝桥会》中用〔蓝桥调〕；《卖油郎独占花魁》中用〔五更调〕；大小《补缸》中用的〔大补缸调〕、〔小补缸调〕等等。专用于特定剧目中的特定场面。

蓝 桥 调

（《蓝桥会》韦郎保［生］贾玉珍［旦］唱腔）

杨占魁
筱文艳 演唱
庄祥伟记谱

$\frac{2}{4}$ (5·6 5643 | 2123 5· 6 i7 | 6765 3432 | 1612 3653 | 2 35327 6276 |

（韦）韦郎保求

读绿阳镇，

六月六先生放学回家

门。三里走过桃花店，

五里行过杏花村。一块

去彩遮头顶，我趁着荫凉

赶路程。将身

来在蓝桥上，

桥下的流水清又

清。一瓣荷花

66 i | 3. 5 35 | 6. i 63 | 5. (6 | i235 2161 | 5676 5643 |

顺水 去，

231 2123 | 5 55) | 3 35 32 | 335 32 | 1 6 1. 2 | 3 (432 3) |

见河边 打水的姑娘 好似熟 人，

6 i6 | 5. 653 5 (676 | 5) i | i (2) 65 | 66 i |

仿佛 何 处 曾相

3. 5 35 | 6. i 63 | 5. (6 | i235 2161 | 5 55) |

见？

232 i. 6 | 232 i5 | 6i56 i2i | 6i65 553 |

(贾)天 气 暑 热 少 行 人，

3 (3) i | i2 6i5 | 56i 653 | 渐慢 2123 5 | 5 0 ‖

天 气 暑 热……

选自《补缸》老生唱段
（杨占魁演唱）

2/4 35 3 | (353) | i i. | i2 i6 | 55 35 | 6. (7 |

三仙姑 说 话 多(呀) 和 善，(哪)

6765 35 | 6 -) | 53 56 | i2 65 | 3 0 | 55 |

想 必是 看 中 张状

55 12 | 3. (4 | 3432 12 | 3 -) | 3. 5 3 | 35 35 |

元。(哪) 打量他 粉面朱唇

i2 65 | 3 - | 335 2 | 3 532 | 16 12 | 3 - |
红一 点， 风吹 霞披 齐过 肩。

35 32 | 35 3· | 6i 53 | 6·i 65 | 335 32 |
杏眼 桃腮 花争 妍， 衣裳

3 532 | 16 12 | 3 - | （下略）
飘飘 确是 仙。

其次有不同剧目和场景可以套用的民歌小调。如〔八段锦调〕、〔弹棉调〕、〔调军调〕、〔叹五更调〕、〔游春调〕、〔虞美人调〕等等。吸收改编运用其它兄弟剧种的有〔银纽丝调〕、〔拜年调〕、〔南昌调〕、〔山歌调〕等。上述民歌小调均为五声音阶，徵调式较多，其色彩与〔淮调〕相近。

淮剧的乐队和伴奏。淮剧来沪初期演唱时仅用鼓板（或毛竹根代替），以大锣、小锣等打击乐器作为伴奏，所以只有武场。民国十三年（1924），原在苏北以胡琴拉奏民间小曲的戴宝雨来沪，以胡琴伴奏淮剧，出现了弦乐伴奏。随着〔拉调〕的产生有了文场。早期主胡是四胡，不久即改用二胡。民国十九年左右，在文场乐队增添了唢呐、三弦，武场采用单皮鼓和檀板，代替毛竹筒，并加入了闹钹（即水镲）。〔自由调〕产生后，伴奏乐队又增加了竹笛、琵琶、扬琴等乐器，使吹、拉、弹、打初见规模。1949年后，伴奏乐队有了较完整的编制，吹管乐增添了笙、箫、新笛；弹拨乐增添了月琴、大三弦、大阮、中阮；拉弦乐增添了高胡、板胡、中胡、革胡；打击乐配置了云锣、钟、磬等。

乐队编制有四种：传统乐队有主胡、副胡、琵琶（俗称三大件）、单皮鼓、大锣、小锣、铙钹等由七人组成。小型乐队又是在传统乐队基础上增添扬琴、大三弦、二胡、中胡、大提琴、竹笛等，共十二人。中型乐队是在小型乐队基础上，增添大三弦、板胡、唢呐、大阮、笙，共十七人。大型乐队又是在中型乐队基础上再增添两把二胡、高胡、竹笛、电子琴等，共二十二人。

伴奏形式也从原来简单的托腔保调跟唱形式，发展至运用和声配器的写作手法，采用多声部伴奏。

淮剧的伴奏曲牌多借用徽调、京剧，如〔节节高〕、〔哭皇天〕等，并吸收苏北民间吹打曲牌，如：〔淮拜门〕、〔万年欢〕等。1949年后，作曲人员又用本剧种的曲调素材，创造了一些曲牌，如：〔三六曲〕、〔青淮板〕、〔靠把曲〕等。现用淮剧曲牌可分为四类：丝弦曲牌，管弦曲

的各种前奏、幕间曲、各种长短过门等情景音乐，以表现人物感情，渲染气氛。

打击乐在淮剧音乐中十分重要，它来源于当地的传统锣鼓，〔三番锣〕，多用于起唱前的引唱或演唱中的衔接处，三十年代后大量移植徽调、京剧锣鼓，1949 年后进行了一系列的改革和创新，发展建立了伴唱锣鼓和身段锣鼓。

表　　演

上海戏曲剧种多非本地产生，各地方剧种进入上海，为适应当地民情风俗，在表演上或多或少出现了一些新特点；近代以降，由于受到西方文化尤其是演剧观念及形式的影响，在表演上呈现出更多杂糅中西的特点。这种影响，在不同剧种有程度不同的表现。以所谓的“京剧海派”表现得最为集中和突出。

京剧海派在表演上的主要特点，就是淡化了传统京剧强调虚拟及程式化的规范，而大大加强了其中的写实性。清光绪末年，潘月樵、夏氏兄弟等改旧式茶园为新式戏院，采用平面写实布景，大量演出新编剧目（包括改良新戏及时装剧），在表演上也相应地追求生活化和真实感。新舞台演《黑籍冤魂》，舞台上用写实布景，演员着时装，表演不用虚拟动作，剧中人物基本上运用道白。欧阳予倩在《自我演戏以来》中称：那时演时装戏的演员，在台上多半是“把手插在西装裤子里扯四门唱西皮”。于是，传统京剧表演中一些基本程式，如抖袖、整发、撩袍、耍髯等，都用不上了，而代之以非常贴近生活的、自由的表演。义华《春航集·评上海之花》谓冯子和的表演，“如名手写画，随意下笔，不加修饰，而神情自然”，“其描摹之佳处，全在不留痕迹，耐人寻味”。京剧海派也因此一度出现与文明戏同化的倾向。另一方面，也有些演员试图将传统京剧程式运用于时装剧。如夏月珊演《黑籍冤魂》中鸦片烟鬼甄弗戒犯烟瘾时，就适当采用衰派老生的步伐，有些动作也糅入《花子骂相》的身段；汪笑侬演《新茶花》中的司仪，身着西式礼服，同时借用旧戏中傧相——小花脸的程式动作，再以锣鼓点配合。尽管如此，写实化的倾向，仍是当时京剧海派表演的主要特征。

在京剧表演的唱、念、做、打“四功”方面，京剧海派由于受到话剧及文明戏的影响，更注重“念”、“做”二功：

“念”——新舞台演新编剧目，往往增加说白，减少唱工。在时装戏中，更时时加入大量如话剧的长篇演讲以及说白和对白。潘月樵因常以大段台词直接阐释政治主张，故被称为“言论老生”；刘艺舟亦以舞台上的“议论派”著名；周信芳继承潘、刘等风格，主张“七分话白三分唱”，在《香妃恨》、《明末遗恨》等剧中，以大段念白表达爱国思想。在演出改良新戏及时装剧时，海派的说白往往不遵循“中州韵湖广音”的规范，而以京白为主，有时还用方言。被称为海派新戏开山鼻祖的《湘军平逆传》，念白用湘鲁口音；新舞台演《潘烈士投海》，大量运用苏白，演《梦游上海》则用武汉方言等，皆是出于表演之贴近生活的考虑。

“做”——京剧海派的“做”讲究真切强劲，通俗而富于激情。由于京剧海派剧目一部分来自徽班，一部分根据时事新闻或民间传说改编，故事性强，富有戏剧效果和趣味性，尤其是连台本戏更是如此。故海派的“做”，一般都节奏明快，激情充沛，身段动作夸张，力求引起满场观众情感上的共鸣。旦行的冯子和、欧阳予倩、小杨月楼、赵君玉，生行的王鸿寿、汪笑侬、潘月樵、李桂春、周信芳等，均是如此。如周信芳演《徐策跑城》、《追韩信》、《四进士》等剧，节奏强劲，激情饱满，动作极有力度，演得十分热烈火爆；小达子（李桂春）演《狸猫换太子》中的《打銮驾》和《断太后》两折，唱得动情，“做”得火爆，非常富有感染力。

“唱”——京剧海派则表现出一种灵活、流畅和通俗化的倾向，追求把剧场“唱热”的效果，故有“文戏武唱”之说。《清稗类钞》载：“宣统末，沪人雅能听曲，然喜高嗓而不辨神韵，喜激昂而不乐镇静。”如汪笑侬演剧，不仅追求剧本台词的通俗，在唱腔上，也只要观众能听懂，能感动，不求花俏，故演时常常慷慨悲歌，声与泪俱。新舞台演时装剧《国民大会》，在第二幕中新编滩簧唱句、赵君玉演《飞龙传·韩素梅行路》、小杨月楼演《观音得道》将江南民歌小曲楔入京剧唱腔，均力求通俗。在连台本戏中，还常出现打乱西皮、二簧各腔的所谓五音联弹、七音联弹、九音联弹唱法，全台角色，围绕与主人公有关的重大问题，你一句我一句，或你上半句我下半句，集体轮唱，最后以垛句结束，形成声腔上的高潮，因使腔不多，浅白易懂，极受高踞三楼的普通观众欢迎。此外，叠句的运用，亦为海派艺人所擅，特别在〔流水板〕中，连贯而下，一气呵成，以博取满堂彩。小达子在十本《狸猫换太子》中饰包公，“我主爷在金殿金牌差臣使……”一段〔西皮流水〕转〔快板〕，其末尾一小节，共九句四十八字，倾盆而下，愈唱愈快，虽觉粗糙，却非功底深厚者不能为。

“打”——京剧海派的武戏，吸取徽班、梆子及绍兴班武戏火爆、勇猛、激烈的特长，讲究跌扑“冲”、开打“猛”、形象“溜”，追求武功技巧的高难度及真实惊险的效果。黄月山在大观茶园排演《画春园》，韩桂喜所饰九花娘足登“尺寸子”（跷），从台上翻到台下，众武行追下，九花娘又腾身跳上舞台，众武行又纷纷蹿上，杀搏惊险，达到高峰。海派武生宗师李春来，由直隶梆子改演京剧后形成自己风格，其演《白水滩》中的扔草帽圈、耍甩发、扎枪吊毛、复杂的棍花，《伐子都》中的硬幕虎跳前扑，倒扑虎、穿蟒蹿扑虎过桌子，《花蝴蝶》中的着厚底靴翻栏杆、从三张高桌上翻下，在空中抽拔背后之刀，都被称为一时绝活。清末盖叫天在丹桂第一台演出时，创造出各种武打及刀枪把子，如各种拉拳的变化，单刀枪、云合枪、莲花枪、回马枪的使用，太极剑、白鹤慕云剑、三刀剑、钟馗剑等宝剑的舞蹈姿势，以及其他单刀、双刀、拐子等武器的打法，都与京朝派追求干净稳练的风格不同。

在直接引进或横向借鉴民间杂艺及西方娱乐形式方面，京剧海派也无所不用其极。十九世纪末电灯照明进入上海，旧式茶园即因陋就简，排出“灯彩戏”，天仙的《洛阳桥》与新丹桂的《斗牛宫》争奇斗艳，并穿插有踩高跷、跑旱船等民间技艺。民国初年，冯子和演洋装戏《薄汉命》等剧，穿插表演西洋舞蹈、插唱外文歌曲；其演《血泪碑》等剧，戏里出现钢琴伴

唱。二十年代以后的许多连台本戏，如《红羊豪侠传》等，多有插演西洋歌舞者，或聘请歌舞界导演指导，或邀集歌舞界及西洋女士参与演出。天蟾舞台演连台本戏《七擒孟获》，则有狮子舞等民间杂艺穿插其间。东洋魔术、西洋马戏进入上海后，京剧连台本戏中随即出现大变活人的机关布景及各种奇技异术的表演。时装京剧中出现的"连环戏"，则采用京剧和无声电影相结合的表演形式。即将戏一分为二，一半在银幕上映，另一半在舞台上表演。

机关布景、灯光幻术等新型舞台美术设施的运用，与京剧海派特别是连台本戏的表演有密切关系。赵如泉演《乌盆记》的张别古，手托的乌盆内装有扬声器，一根电话线穿于服装里，连着鞋底一个铜片，表演时能产生"乌盆说话"的效果；《七侠五义》中，白玉堂飞刀插在包公的桌案上，桌案下有电钮，装有弹簧的刀本已置放桌上，白玉堂叫"看刀"，包公揿电钮，刀弹起来，演员同时作惊讶状；其他如《狸猫换太子》中妆盒内太子变桃子、"落帽风"刮去包公乌纱，《血滴子》中的暗取人头，《济公传》中的僧帽变渡船等等，演员往往同时担任机关的操纵者。

上海戏曲中的写实性倾向，即对表演的生活化和真实感的强调，在其他剧种中也有程度不同的表现。

产生于上海本地的滩簧戏，在二十年代末至三十年代初的改良中更名为申曲，并有部分文明戏演员介入，从演出时事新闻戏、弹词戏，实行幕表制，运用写实布景，到官带戏与西装旗袍戏的出现，舞台表演逐渐趋于写实。四十年代，在引进通俗话剧及话剧和电影界人员的同时，大量移植、改编话剧、电影及西欧戏剧，直至申曲逐步统一改名为沪剧，西装旗袍戏成为沪剧的主流，使该剧种走上了一条与传统戏曲不同的表演现代城市生活的路子。

三十年代末四十年代初，越剧在上海进行改良，吸收原文明戏人员担任编剧，采用幕表制。民国三十一年(1942)开始进行的越剧改革，建立了正规的编导制，革除过去表演上的随意性和从程式出发的虚拟成份，强调从人物出发的真实感：一方面从昆曲中吸收优美的舞蹈身段，另一方面又吸收话剧、电影刻画人物性格和内心活动的写实主义表演方法，并将表演作为综合艺术的一个方面，使之融汇于剧本、导演、音乐、舞美的统一体中。

在上海各戏曲剧种中，淮剧受京剧影响最深。三十年代，不少京剧演员相继加入淮剧演出，产生了京淮同台的"京淮班"，淮剧艺人在班中基本上唱本剧种曲调，有时也唱京剧的皮簧；在《安邦定国志》、《封神榜》、《西游记》等连台本戏中，也采用光怪陆离的机关布景。淮剧表演，以"打"最具特色。苏北建湖县十八团地区，曾被称为"杂技之乡"，一些淮剧艺人就出身于武术和杂技之家，既吸收了徽、京剧的武打特长，又将各路拳术和"刀枪剑戟、斧棍锤叉"等兵器套式，融汇于表演中。如著名演员马麟童，自小练得武术幼功，少年时曾在杂技团学过技艺，能将武林拳术运用于开打中，使演出更具真实感。淮剧的武打，讲究惊险奇特、干净利索，也讲究打得合乎情理，如《白蛇传·水斗》的武打，运用"五趴虎、翻排

头、九蹿毛”等发挥众水簇与天兵的群体技能，很能代表淮剧独特的武打风格。

在各剧种中最能保存和体现传统表演特色者，以昆曲为代表。如“传”字辈艺人组成的“新乐府”、“仙霓社”所演四百余折折子戏，即以继承清代乾嘉以来传统相标榜。但在与京、徽、梆子乃至电影、文明戏的竞争中，也形成了一些新特点。如一些小本戏、灯彩戏的演出，就以热闹的场面和复杂的情节取胜；“传”字辈艺人到上海后，也突破了文班的局限，不但在传统剧目中穿插“鞘子棍夺枪”、“空手夺枪”、“抄手入股档”等武术套路，还开拓武戏，致力于恢复昆剧中已失传的武戏，并进行再创造。

脚色行当

上海戏曲各剧种的行当各不相同。不同的剧种，行当的划分、行当间的界限有粗细宽严的分别；同一剧种，与外省市相比，有共同之处，也有为上海所特有的行当。

就京剧海派而言，行当间的界限不严即为其重要特点之一。京剧海派艺人，行当不甚固定者颇多，改行二至三次者也不鲜见。如毛韵珂，先演老生，兼演铜锤花脸和小生，后改花旦；赵君玉，原唱花脸兼老生，倒嗓后改武生，最后又唱青衣花旦；小杨月楼，亦是由老生改唱青衣花旦的。不少艺人可以兼演几个行当，即所谓“串行”。如赵如泉，先唱老生、红生，后改武生，再改文武老生，兼演花脸、丑脚；周信芳以文武老生为主，也兼演花脸、武生、小生戏；苗胜春以里子老生（末）为主，兼演文武老生、武生、武净 、老旦、文武丑，并各有几出代表作，以“串行”享有盛誉。京剧海派艺人的这种“串行”，不同于“反串”，而是打破或削弱行当间的壁垒，以利于丰富表演技能，乃至创造出不同行当间的角色，如小达子的南派包公，即为其中典型。又如赵如泉以文武老生演《宏碧缘》中本归净行扮演的鲍自安，精彩处不下于花脸本工；白玉昆民国十五年(1926)与荀慧生、高庆奎合演新编《金水桥》，融合生、丑两行当演程咬金一角，亦颇成功。这种“串行”的特色，使得京剧海派的一些主要行当在表演上体现出与京朝派不同的品性。

文武老生：京朝派将擅演《捉放曹》、《洪羊洞》等“安工”戏而又能演《定军山》、《战太平》等“靠把”戏的老生演员称为“文武老生”，京剧海派艺人由于大多能“串行”，所以这一行当概念要比京朝派宽泛得多。如武生戏《独木关》中的薛仁贵，《宏碧缘》中的骆宏勋，因取介于老生、武生之间的演法，而被称为“文武老生”；小达子之南派包公，实为勾脸老生，而借鉴了花脸的一些身段动作，亦属“文武老生”；一些新剧目中无法划归老生或武生的角色，也被包括于这一行当的名下，如《文素臣》中的文素臣，《华丽缘》中的皇甫少华，《镇国高廷赞》中的高廷赞等。此外，还有一些“新型行当”，有唱念表演介于老生、小生之间，但以老生为主的“大嗓小生”，如周信芳演《白蛇传》中的许仙，《温如玉》中的温如玉，有海派剧

目中常见“不挂髯老生”，如连台本戏《诸葛亮招亲》中的诸葛亮，《韩湘子九度文公》中的韩湘子等，均被包容于“文武老生”这一行当之列。

红生：是来源于徽班的老生行当。海派鼻祖王鸿寿结合徽班的表演形式，在关羽的脸谱、服饰、造型、唱念等各方面都有所创造，形成了京剧海派中这一独特的行当，与京朝派杨小楼、王凤卿等相比，具有更为古朴的特点。后来凡演关公戏者，大多以他的路子为宗，于是王鸿寿“以一技之优开一行之先”，其确立京剧生行中红生这一门，为南北京剧界认可。王鸿寿之后，红生代表人物有林树森、白玉昆、小三麻子(李吉来)。

武生：由李春来奠基的海派武生，以重技巧、讲功夫、尚炽烈而独树一帜，其服饰、造型等方面也与京派武生不同。李之后，发展程度最高、最具影响力的海派武生是盖叫天的盖派。其他如吕月樵、何月山、张桂轩、白玉昆、杨瑞亭、王虎辰等，均有几手绝技，并大都兼演老生。

旦脚：京剧海派旦脚的表演侧重写实，强调真情实感，并且顺应时尚，大胆开放，追求新奇，有些以擅演时装戏著称。其代表人物有冯子和、毛韵珂、贾璧云、欧阳予倩、张文艳以及被称为“南方四大名旦”的小杨月楼、赵君玉、刘筱衡、黄玉麟。

净、丑：京剧海派的武花脸，早期有“上海四利”，即王永利、刘永利、李春利、李永利四个“摔打花脸”，均以功夫扎实，开打、翻扑火爆著称；另一位武花脸王益芳，亦以火爆风格享有盛誉。其后的刘奎官，则以工架、身段优美著称，属正宗武净。海派丑脚多不遵京丑规范，表演自由灵活，尤其是在连台本戏中，擅于现场抓哏，念白中常用沪语和江南各地方言，如杜文林、孟鸿茂、韩金奎等，均是这一行代表人物。另外如“江南第一名丑”刘斌昆，表演 上亦京亦海，不拘一格；专工彩旦的盖三省，服饰、化妆、表演均富海派作风，颇富独创性。

上海的其他一些剧种，如沪剧、越剧、淮剧等，由于产生于乡村，形成时间较短，开始的时候又多以说唱形式出现，故其行当的划分都比较简单、粗疏。以后，随着与其他剧种交流的日益增多，尤其是进入大城市演出以后，这些剧种的眼界不断开阔，剧目题材也日益扩大，其行当及表演形式，也程度不同地有所发展和变化。

沪剧由属于说唱艺术的“申滩”(即本地滩簧)发展成一男一女两角表演的对子戏，再演变为有多角同台表演的小同场、大同场戏(小同场三四人，大同场七八人)。其中对子戏一般为一丑一旦或一生一旦，至同场戏时始有小生、正旦、花旦、老生、老旦和丑，即所谓“触角”或“七客一过路”等，由于演员少，往往一饰数角，或亦老亦少，亦正亦反，故行当区别并不严格，演员也无严格分工和一定的表演程式。

越剧也是从曲艺形式的唱书演化而成，由于最初多演表现农村中爱情、婚姻题材的“对子戏”，故行当以“两小”(小生和小旦)、“三小”(小生、小旦和小丑)为主；后随着题材的扩大，发展为“四柱头”(又称“四庭柱”，即“三小”再加老生)。以后，越剧的行当又发展为六

大类，即小旦、小生、老生、小丑、老旦、大面。其中每一行当又被细分为数种，如小旦中包括的悲旦，专饰命运悲惨的青年、中年妇女角色，类似京剧中的“青衣”，以唱工为主，越剧传统剧目，尤其是四十年代的“第二传统剧目”中，有大量悲剧，对形成这一行当起了重要作用，施银花、王杏花、赵瑞花、姚水娟、筱丹桂、袁雪芬等俱以擅演此一行当著称。

淮剧早期被称为“两小起家”即属于以小生、小旦为主的说唱形式，也谓之“对子戏”，后产生小丑脚色，称“三小戏”。十九世纪中叶，在老徽班表演艺术影响下，逐渐引进徽班“文做武打”的表演形式，并移植了一些徽班剧目，由此产生净脚行当，始具备“生旦净丑”的行当及其表演形式。其中生行包括娃娃生、小生、老生、武生，旦行包括小旦、花旦、花衫、青衣、文武花旦、武旦、刀马旦、下地旦、花彩旦、老旦，净行包括文铜锤、武粉面、文二花、武二花，丑行包括文丑、武丑。虽有四大行当之分，但不象京剧那样严格，应工小生的演员，能演《断桥》的许仙，也能演《琵琶寿》中挂髯口的陈世美；应工武生的演员，既演《三岔口》中的任棠惠，又演《吴汉三条》中唱做并重的吴汉。

至于昆剧，与上述各剧种情况不同。早在明万历年间，上海地区已出现职业戏班和家班，“脚色制”亦已形成，生、小生、外、末、老旦、旦、贴、净、副、丑“十门脚色”基本完备固定。清末，上海一度成为昆剧演出中心，到上海演出的昆剧艺人，各行脚色中皆有突出人才，如旦脚谈雅芳、葛芷香、邱阿增，小生吕双全、周钊泉、沈月泉，净脚王松、张八，白面张茂松、陆祥林，丑脚王小三、姜善珍、陆寿卿等。其后，“十门脚色”之下精分出二十个细家门，如生行包括大官生、小官生、巾生、鞋皮生、雉尾生；旦行包括正旦、五旦、六旦、贴旦、老旦、四旦、作旦；净行包括大面、白面、邋遢白面；末行包括副末、老生、外；丑行包括副丑、小丑。二十个细家门体系不仅在上海最后完成，且其中很多家门为沪上昆剧所特有，并出现了不少全面人才，如被称为“近代昆剧第一名旦”的周凤林，五、六、刺杀旦兼演；俞振飞则属小生全面人才；“传”字辈艺人行当齐全，各门脚色都掌握了丰富的程式，如小生顾传玠，亦为全面人才，周传瑛则以巾生、雉尾生见长，技巧丰富，表演极为规范。另外有一类脚色，主要是白面、副丑、小丑。在某些戏中，没有规范的程式动作，唱极少的粗曲（相对生、旦的细曲而言），主要依仗念白，表演逼真自然，如邵传镛、沈传锟演出的时剧《罗梦》等，表演十分生活化，念白常使用方言，以求通俗易懂。

身段特技

上海戏曲表演中各种特技的大量出现，主要是为了适应上海观众追求新奇刺激的心理，各舞台为此争奇斗胜，花样翻新，演员也不遗余力，竞呈绝技，其中尤以京剧海派为甚。而京剧海派的特技，又与其表演上强调写实性与真实感一脉相承。其突出特点是一味追求

逼真、惊险的效果，务令满场观众有身临其境之感。

真刀真枪　指用真刀真枪真军器在台上进行开打的表演形式。传统京剧开打一般用假刀假枪，偶尔几出用真刀的，也多为舞而不打，如《鸳鸯楼》、《翠屏山》，只有《狮子楼》既舞且打。《老副末谈剧》(1938年版)云："平曲初无京、海之分，予到申时，尚未闻有此名，自潘月樵创《湘军平逆传》，夏月润之《左公平西传》继之，争奇斗胜，延江湖卖解之流，授以刀枪刺击之术，名之曰特别武打，而上海派之名，乃渐闻于耳。"可见当时就有人将舞台上的"真刀真枪"开打，视为京剧海派的标志。其实早在清光绪初年，真刀真枪的表演形式就由广东戏班带入上海。光绪九年(1883)，广班在上海久乐茶园演《客途秋恨》、《武松打虎》等剧，就使用了真刀真枪。光绪十九年广班双富贵班在上海一仙茶园演出《方世玉打擂》等戏，武生蛇公荣演五梅师姑下山打梅花桩，用九张桌子反放于舞台上，三十六只台脚朝天，五梅师姑在三十六只台脚上踏走跳舞，耍五式真军器，曾轰动一时。十九世纪九十年代，上海京剧舞台受广东班影响，又吸收梆子武戏火爆勇猛的特点，始用真刀真枪。天仙茶园演《巧刺铁公鸡》，潘月樵、夏月润演《湘军平逆传》、《左公平西传》，号称"真军器武打"、"特别武打"，但大多是全体使真刀真枪，只舞不打。后张德俊在《界牌关》中与李德山的扎枪，张顺来在《四杰村》中的耍三节棍，都是真械武打的滥觞。盖叫天在《四杰村》中使真刀与拐，与朱民兄弟打刀拐单对，在《武松打店》中将劗子从孙二娘头上掠过，孙扑虎落地劗子也落地，恰戳在她脖子旁的台板上，这才是真正的真械武打。何月山演《三本铁公鸡》，刀对刀，枪对枪，则集真刀真枪开打之大成。天仙茶园的《铁公鸡》中的张嘉祥没有打，程国瑞独打，当场出彩，太平天国军被程杀得断头折颈，用砌末真刀真枪喷上彩，火爆逼真。何月山首创以武生饰演张嘉祥，用真刀真枪，有夺刀、扎枪、摔跤、劗子四个套路，最凶险的是剁头剁劗子，何月山光了脊梁开打，备马时，翻虎跳前扑等长筋斗，十分火爆猛悍。真刀真枪虽可刺激观众的惊险心理，然而十分危险，京剧演员王益芳就被挑瞎了一只眼睛。至二十世纪三四十年代，上海舞台上仍出现过真刀真枪。中华人民共和国成立以后始被禁止。

武生出手　又称"打出手"、"耍出手"。指以一个角色为中心，同其他几个角色相互配合作抛掷传递武器的特技，用打击乐烘托气氛，形成种种舞蹈性的惊险场面。京剧里的出手开始是武旦的活儿，如《青石山》、《盗仙草》、《泗州城》中的女大刀、双头枪、棍儿、双鞭、双刀等都有种种出手花活。清光绪年间上海武生孟小帆推出枪与锤的扔、拍、穿、缠、绕、顶、掏等的耍出手，如《罗成叫关》、《杀四门》中的漏枪；《金堤关》、《越虎城》中的耍锤。孟小帆的锤戏，使八角锤，创造了掏腿与以锤顶锤等绝活。随后郭春华、白玉昆也是出手的名角。白玉昆在《恶虎村》末场将刀勾掉鱼，右手接住，上膀子，脱手，左手反转在背后接住；在《反五关》中饰黄飞虎，变化地借鉴使用女大刀、双头枪、双刀等武旦打出手的许多技法，从而使后来武生的出手越来越丰富。高福安演金钱豹，将叉横夹在两条腿的腿弯里，拿顶，

将叉一转，叉向猴子射去。小宝义则翻加官接叉。有的还将叉竖在靴尖上踢出去。盖叫天独有出脚活儿，饰《拿高登》中的花逢春，耍鞭，将鞭扔在脚背上，放到台板上，将脚一拐，鞭便勾起两个反掉鱼，回到原手里。裴云亭在《越虎城》第三门那场，用脚将枪一拈，拈到脚背上，魁星踢斗，两条小腿交替接枪，然后蹦脚面将枪勾起，接在手里。此外，张翼鹏、小王桂卿等在出手方面也都有一些新招。如三十年代张翼鹏主演连台本戏《西游记》使用出手把子，先是张的堂兄张质彬扮演的妖怪，首创了双拐双枪：对方把枪扔过来，他用双拐勾住枪的两头，双脚像跳绳那样从枪杆上跳过去，再从背后把枪甩回去。张翼鹏受此启发，创造了用猪八戒的耙子勾枪，再左右一翻一绕，把枪扔回去，效果比拐好。以后每本都设计新的出手把子，因其新奇，俗称“化学把子”。后学者甚多，也常在别的戏中设计运用。常见的如“满台飞锤”：敌方众人各将双头锤或单锤，轮番进攻失败后，将锤一一放下，搭成一个门框形，孙悟空用棍从最下面将它挑起，使各锤四散飞去，正好分别落在后面排成弧形的敌方各人手中。又如“棍耍刀”：手平持棍，对方抛来的刀，使刀柄顶在棍杆上，再将刀上抛，使刀的护手落在棍上，然后耍动棍，使刀绕棍旋转，正转、反转，再将刀甩回对方。

宝剑入鞘　由有“出手大王”之称的郭玉昆首创。一般用在猴戏中。孙悟空在与敌方开打时，常以戏耍的态度进行。为表现孙悟空神奇的本领和戏耍之态，设计了“宝剑入鞘”，即将宝剑抛在空中，手持剑鞘，待剑落下时，正好落入鞘内。表演时不可用鞘去迎剑，而是手握鞘在固定的地位上，因此抛剑时必须掌握好方位和力度，使其正好落入鞘中。后又发展为将鞘抛向空中，手持剑、尖朝上，鞘落时正好套在剑上。近年又发展创造了“宝剑双入鞘”等。

一身四绝　盖叫天在《闹天宫》里和四大天王开打，先夺过大天王的琵琶，弹奏〔夜深沉〕，同时用脚夺过哪吒的乾坤圈，在脚上转，称为“一身双绝”。张翼鹏演此戏时，创出“一身三绝”，即夺过风婆的风旗、巨灵神的锤和哪吒的圈，左手耍锤，右手耍旗，脚下耍圈。后来张翼鹏又为张二鹏设计出“一身四绝”：先夺过哪吒的乾坤圈，踩在右脚下，又夺过天王的圈，斜背在身上，再夺过巨灵神的锤放在地上，又夺过风婆的旗。先耍旗，再耍锤，然后左手拿旗，把锤抛上，使锤柄顶在旗的头上（旗头上有个小尖顶，锤柄头上有个小窝，正好套住），抖动旗，顶上的锤便旋转起来；然后用右脚挑起踩着的乾坤圈在脚上转，右手取下身上斜背的圈，与脚上的圈反方向转。

锞子下高　京剧中的“下高”，一般用“台蛮”、“台扑”或难度较高的“云里翻”等，海派表演追求惊险，应宝莲演《焚绵山》时，从三张半桌子的高台上用危险性很大的“锞子”摔下，落地后，再向左右轮番走正反“抢背”，可达数十个之多。后学者亦有如是演法。应宝莲的“锞子下高”还用在《目莲救母》中。在演到鬼捉刘青提时，应饰的刘青提上到高台，鬼抛起一杆飞叉，刘接叉，同时“起范”以“锞子”摔下，表示被鬼叉击中。

大三上吊　原名《三上吊》，该剧写一缢鬼至某家寻找替身，恰被一小偷阻挡，于是

缢鬼追逐小偷，剧中以身段动作的惊险恐怖吸引观众。演出时，在戏园舞台台口架设的铁杠或屋梁上，悬挂 一长幅白绫，充作绳索，两个演员多赤膊上场，依绳悬空，在锣鼓伴奏节拍声中，作出各种高难度身段动作，以高超的武技，连续表演出数十种姿态各异的“上吊”情状，给人以惊、险、奇、绝之感。此剧在清光绪初年，由梆子戏班艺人传入上海，据《绛芸馆日记》光绪七年(1881)九月十一日记载曰：“金桂轩听戏，均系西梆子，惟花部最胜，至《三上吊》一出，虽称绝技，然艺也，非戏也。”当时，营利心切的戏商们竞相以武功技艺所产生强烈的感官刺激招徕观众，大观、天福、满春等茶园先后延请云里飞、云中飘、空中飞，辫子飞等角登场表演。光绪二十二年天仪茶园排演该剧，除有单纯的“上吊”表演外，又增加了“棺中出鬼呼啸同类”等恐怖场面，其后各戏园凡演《三上吊》均按此法，并更剧名为《大三上吊》。光绪后期，辫子飞在满仙茶园献艺时，因表演“辫子吊杠”、“空中打拳”、“空中搬家”等动作时，不慎摔落身亡。辛亥革命后，该剧因危险与涉于封建迷信而遭禁。

变　脸　指舞台演剧过程中，为表现剧中人物命运或情绪的骤变，为展现“神魔鬼怪”能当场变换面容的“本性”的一种艺术手法。昔时上海戏曲舞台上“变脸”的技艺多种多样，常见的如：①抹色彩。即演员于演剧过程中，按剧情、人物需要，以油彩或色粉抹面。如清同治七年(1868)杨月楼在金桂轩和丹桂茶园献艺时，饰演《翠屏山》石秀一角，“杀海阇黎”一场戏里，石秀右手操刀，于疾步圆场之际，左手乘“云手”动作，将预先备置好的大红油彩，由眉心向额头画出三道醒目的血痕，以揭示人物非同寻常的心态。此法为后起的南派武生们所效仿，亦有抹墨青色的。在旦行戏中，清末民初时期上演较频繁的《战宛城》中的邹氏，《宇宙锋》中的赵艳蓉，《通州奇案》中的刘氏等角，均有此种特技表演。②踢慧眼。又称“开眼”，传统戏曲表演中贴脸特技之一。早年常见于南派猴戏《西游记》、《宝莲灯》等剧中，二郎神杨戬，预先将眉心的第三只眼睛置于靴尖，表演时借踢腿动作，准确贴于眉额间，显现天神形象。③吹色粉。即以色粉吹敷于面，以展现人物内心世界。如南派京剧传统武戏《伐子都》一剧中，当公孙子都以冷箭射死主帅颖考叔，班师回朝后，在宫廷庆功宴上突见颖考叔“冤魂”出现，惊恐欲绝，为表现这一特定情境下子都的惊惧惶愧的情状，演员借举杯饮酒动作，将预先置放于杯中的黑青色粉，用力一吹，脸色顿变。在文戏表演中，早期徽、昆、京班戏园都上演过的《活捉》(又名《情勾》、《活捉三郎》)中张文远一角亦有出色的吹色粉变脸的特技表演，周来全、何家声、姜善珍、陆寿卿等均曾演出。民国十七年(1928)冬，汉剧名丑大和尚(李春森)来沪献艺，演《活捉三郎》一剧中，结合剧情发展，以连续几次吹色粉的绝技，使人物脸色由红润而变煞白，而转灰，而发黑。此法为沪上丑行后起者刘斌昆、孟鸿群、韩金奎等所仿效，由此，二十世纪二三十年代各戏园演出《活捉》一剧时，大多袭用大和尚之变脸之法。

提影子　传统戏中反面人物被人提着衣领，整个头部龟缩于领口里，表现出猥琐狼狈的情状，以示人物惊惶得“魂不附体”。演员必须踮起脚尖，给观众以身轻如纸的感觉。这



种绝技在旧时上海京剧的公案戏、“鬼魂”戏中，常有演出。较典型的剧目如《活捉张三郎》中，阎惜姣与张文远的一段表演。阎提着张的衣领，张整个头龟缩于褶子领口里，仅露出一张乌黑的脸和两撇八字眉，显得愁苦与可怖。阎将张由舞台的左、右方向来回提行，然后将他拎至舞台中左部位，立定，作顺时针和逆时针方向的原地旋转各一圈，接着左右摆动晃荡数次，其后又将“影子”上提拉长，再将“影子”掷于地上，这一连串身段动作构成的“只见褶子不见人”的视觉形象，饰张文远的演员，始终以脚尖着地，走矮子步，或左右走，或转身走，或上挺向天，或下蹲伏地，都贯穿一个“轻”字，与饰阎惜姣的演员配合默契，浑然一体，从而创造出一种独具的技巧美和舞台形式美。

滚钉板　京剧《九更天》中，马义上堂诉冤时，受滚钉板之刑。海派演法与京派不同，追求逼真。由扮衙役的演员取来钉满三寸长铁钉的钉板，再取一只活鸡，往钉板上一摔，鸡被钉扎住，鲜血淋漓，以示此钉板为真钉板。然后将鸡取去，扮马义的演员赤裸上身，俯卧于钉板之上，在堂役的呼喝声中，带钉板翻滚。受刑结束，演员立起身来，身上毫无损伤。诀窍是：演员双手握住两侧二枚钉子，依靠臂力撑住钉板，使其贴近身体而钉尖不触及皮肉。翻滚时，必须一直保持这个状态，这是难度所在。京剧南派演员应宝莲、陈鹤峰等擅演此戏。

爬　杆　“爬杆”绝技源自民间武艺。清光绪中叶来沪之梆子武生郑长泰（赛活猴）擅于表演此种技艺。后来京剧《狸猫换太子》（展昭）和《七侠五义》中亦有此种表演。清末淮剧演员王香武在演出《杨香武盗杯》一剧时，头戴黑高冲帽，上身赤膊，穿黑马夹，黑彩裤与黑快靴，腰带紧扎，登场舞蹈后，轻捷剽悍地徒手爬上舞台前竖立的一根约十余米高的粗木柱，谓之“围杆”。爬上高杆后，在杆顶上口衔玉杯，抱杆横卧施展出“犀牛望月”、“金鸡独立”之势，还将肚子抵在杆顶，手足腾空，做出“乌鸦展翅”的惊险动作。

跳　判　徽、昆、京、绍等古老剧种均有此独角舞蹈剧，净脚应工。如《红梅阁》、《阴阳河》与《探阴山》等剧中饰判官一角，演员勾脸有谱，化妆考究，两肩和臀部用棉架撑起，胸衬大肚，扎红彩球的桃翅红纱帽，红官衣与厚底靴。登场时，口露一对弯曲的獠牙，能随口型活动，手握一把三尺长的紫红折扇，上有各种鬼怪形图案，名曰“阴阳风火扇”。扇功妙绝奇特，能腾空接扇、正反手接扇、跨马背手接扇、扑蝴蝶时的种种扇舞与大鬼头引判爷筋斗过人接扇等。早期淮剧演员骆步卿在表演此戏时，蹿毛过桌，翻身上椅，独脚稳立椅把，做出“朝天蹬”身段亮相，其“跳判”技艺，当时称为一绝。

滚　灯　徽、京、淮常演剧目，此为丑脚应工戏，又名《怕老婆》。某日赌棍输光回家，被其“雌老虎”妻子剥光上衣，头顶瓷碗罚跪，许其使出绝技，方能饶恕。该剧纯属丑脚的杂技表演，即舞台上用十张长板凳交叉垒搭，丑脚头顶一摞瓷碗（约十几只中型碗），最上面一只碗里盛油点燃灯火，在十张凳子的空隙中钻进钻出、爬上爬下与卧地转身打滚，还使出“卧鱼”、“探海”与“朝天蹬”等高难度的杂技动作，极富娱乐性。



挑花担　此系仿民间走钢丝、耍流星武艺，构成一种旦脚表演的绝活，民国初年上海新舞台夏月珊、赵君玉贴演京剧传统戏《阴阳河》，演至桂莲至阴阳河挑水一段戏中，有此表演。二十世纪二十年代《封神榜》中“妲己作法”亦有此种表演。淮剧演员杨金城亦擅“挑花担”绝技，三十年代他在上海演出时，头包大顶白球，身穿素白裙袄，肩挑水担（以象征性地安装着彩灯的花篮作水桶），步法轻盈，姿势优美，有时不扶扁担，双手临空或插腰做出各种舞蹈身段，台步稳健、圆场奔跑迅速飞快，同时还穿插左右连接钻圈的难度动作。后来的淮剧旦脚，每演该剧，都要继承和效学此挑花担特技。

搭架子　“搭架子”是由徽剧演变而来的一种形式，是灵活驾驭时空的艺术处理手法。例如剧中出现大臣上朝见驾，无需出演皇帝与太监等，只要大臣角色走半个圆场，面对幕里，由乐队打鼓佬或幕里人代替皇帝答话而已。又如演《二堂放子》时，沉香与秋儿两个角色，用两张长登披着衣服来代替，而刘彦昌与王桂英夫妇俩训子问话也是由幕里对答。还有一种奇怪的表现形式，在演《双槐树》（又名《朱砂痣》）时，当朱春登衣锦荣归，合家团聚，临场剑劈奸徒宋成时，扮演宋成的演员头顶衣衫倒地作死状，朱随即唤地保出场安排尸体后事，而那扮宋成的演员，揭去头上衣衫，就地爬起，早已戴好胡须和地保帽子，以另一个角色（地保）身份登场，遵照朱侯爷的指令，拖着地上的衣衫（作为宋成尸体），还骂骂咧咧：“你这小东西，害人不成，反而害己，报应，该死！……”边骂边拖衣下场。这种表演在地方戏例如淮剧中较多见。

六人三对面　早期江南地方戏剧中，很多小戏班由于演职人员少，凡事只能因陋就简，甚至在演出一台戏时出现过“六人三对面”的情况。顾名思意，剧中许多角色由六位演员担任，而又须碰三次面。因此，演员就采用“一赶二”、乃至“一赶三”来扮演多种角色，同时亦要求演员在胜任行当方面须能多样性，须如“生旦净末丑，狮子老虎狗，龙套代下手”那样具备多种才能。亦有说六人中还包括敲锣鼓的乐队人员在内，闲时敲锣鼓，忙时化妆

登台表演。如淮剧传统剧《蓝其子讨饭》(又名《双富贵》)与《莲花庵》(又名《僧帽记》)等戏，常用“六人三对面”的演法。

退步出场　早期淮剧演出《蓝桥会》一剧，旦脚贾玉珍是以背向观众的退步出场。乐队敲着苏北民间的〔清江谱〕锣鼓，贾手持粉红绢帕，左右露面亮相，而后回身归正地面向观众，台步缓慢，整理鬓发，轻拔彩鞋，连续做出各种旦脚的身段姿势，生活气息较浓，颇有乡土风味。这种出场形式，直至1949年后重演该剧时，才予以删除。在二十世纪五十年代中，上海淮剧团排演《官禁民灯》一剧，官太太吴氏(花彩旦)一角的出场，沿用了旦脚退步而出的形式。

剧　目　选　例

挡　马　昆剧剧目。此剧在乾隆年间用乱弹腔演唱，比较流行。清末已失传。中华人民共和国成立后，方传芸、汪传钤重新排演，用套曲演唱。人物着装也进行了设计，以切合特定身份和环境，加强美化，有利舞蹈。承演者王芝泉、张铭荣、陈同申又有发展。

杨八姐出场，“趟马”，接唱首曲[醉花荫]，自报家门，皆为传统程式。简练的手法，交代了角色、事件，并且一开始就显示出载歌载舞的特点。杨八姐挂宝剑、戴翎子、提马鞭，身系手执，颇为繁重。方传芸以演《扈家庄》、《梳妆射戟》的坚实基础，在“趟马”的表演中身段美而不乱。王芝泉更改穿快靴为厚底靴，增添“脚掏翎子”等特技，表现出女性名将改扮男装、深入虎穴临危不惧的英雄气概。

焦光普亦以传统程式出场。他的“挂招牌”，“上椅子”的动作，虚实结合，丰富了舞台画面。挡马表演：初挡，焦光普出其不意迎头而上，挥动手巾撩乱马眼；杨八姐抱鞭蹉步左右避让。再挡，杨八姐蹦腿翻身，拨转马头改道，焦光普急随紧堵。二挡不成，焦光普以敏捷的矮步连续踢腿，在马足前强行阻挡，被踢开后，乘机抓牢缰绳，把马带住。这个过程，以虚代实，配以惊慌的马嘶声、打击乐和管弦乐齐奏的“混牌子”音乐，表现得逼真、紧凑、火爆。陈同申进一步发展运用了“铁门槛”下椅子，原地后翻单腿落实抓住缰绳等技巧、筋斗，丰富了表现力。

“盗腰牌”一节，杨八姐因店堂陈设产生警觉，起唱主曲[喜迁莺]。首句“怎来的南朝风韵”，翻高重叠演唱，由小心沉思进入紧张判断。身段随着起云手，跨腿踢腿，俯身耍翎子，四处观察。焦光普偷偷进门，潜于身后，几次伸手，都被杨不意吓回。接着焦光普矮步蹑足紧贴紧随杨八姐，上桌“三角倒立”转体落于桌后，二人的身段动作配合紧密，丝丝入扣。

焦光普诓骗杨八姐抬头，乘机头贴桌沿自右向左矮“鹞子翻身”，在此过程中看清对方没有喉结，显示出他的机智、敏捷。在他试探性的冒叫以后，进入开打。方传芸、汪传钤是

武戏文唱，简练的开打接[水仙子]曲牌一问一答的对唱，完成剧情。王芝泉等则多方借鉴，使之成为一出以开打为主的武戏。

先是夺剑，运用婺剧"踢剑出鞘"特技：杨八姐倒转剑柄，向倒地的焦光普步步进逼。焦光普猛地足踢剑鞘尾部，宝剑从鞘口直飞空中，焦迅速"前滚翻"把即将落地的宝剑接住。这一连串动作，必须在〔夺头〕的锣鼓节奏中，稳、准、狠地完成。

杨八姐急于置对方于死地，焦光普无奈以椅子自卫。开打借鉴河北梆子，以椅子功为核心，结合各种筋斗，出现许多独特的场面。踩椅：椅子平躺，焦光普跃过椅子落在椅腿上，使椅子竖起，身体坐于椅上。泻椅：焦光普平躺在椅背上，杨八姐一剑，他"锞子"坠落椅座；杨八姐又一剑砍去，他翻身滚至地面。站椅：单腿立于椅背，"鹤展翅"亮相。滚椅：连人带椅一起"滚毛"向前。这些高难动作，打出了两人不同的心态，以最后同上椅上十字亮相达到高潮。

尾声中，杨八姐以大动作策马。焦光普带马做旋子三百六十度、一百零八度后直体等高难筋斗，表现出英雄重逢，同返故乡的喜悦心情。

问　探　昆剧剧目。传奇《连环记》之一折，演探子夜不收向吕布禀告军情，张铭荣饰探子，丑行应工。



此戏非《连环记》重要情节，探子亦非传奇主要人物。但作为独立折子戏，探子是主角，是昆丑表演的代表剧目。其表演，旧虽称为"五毒戏"之一，谓探子形体模拟蜈蚣，但真正似蜈蚣的动作极少，主要特色在于一人独唱一套〔醉花荫〕北曲，同时持探子旗舞蹈，载歌载舞；身段动作集中了扔旗、接旗、耍旗的各种技巧。后世《雅观楼》等令旗出手的表演也多受其影响。清末沪上擅演《问探》的有大章班名丑陆阿全，"手执令旗当众飞舞，忽飙捷如风，忽团圞如月，极五花八门操纵自如之妙。"陆阿全之徒王小四、甬昆小拐子亦有盛誉。张铭荣得华传浩传授又加以发展，使各种耍旗技巧和高难度的形体动作、筋斗相结合，并根据唱段发展作了有层次、重点突出的安排。

探子原穿探子衣，戴黑包头或旗牌巾，华传浩易为虎头巾，更显英武轻捷。上场持大探子旗走边。中间将旗置足面，整冠整袖。张铭荣吸收武生以脚勾刀动作，改造为探子以脚勾旗的技巧：向空中扔旗，旗面展开竖转三百六十度，下落时以脚勾住，使之搁于脚面。它既保持了昆丑"小动作，动作小"的表演特点，又使探子身不离旗、旗不离身、得心应手的形象更为突出。唱完首支[醉花荫]散板曲，以坐姿回头，将旗斜扔至空中，同时人体作滚背接旗，表现探子进辕门的得意心情。

见吕布陈述军情，唱〔喜迁莺〕一曲，探子总体叙说曹操率十八路诸侯的雄壮兵势。其间举旗蹲身转圈，旗面贴地而飞，形神结合，绘声绘色。〔出队子〕，中心为描述张飞的勇猛形象。歌唱由三眼板转为一眼板，节奏加快，动作随之加剧，技巧难度也显著增大。“猛张飞胆气豪，恰便似黑煞神降下碧云霄”，原为挥旗接单手虎跳，张铭荣又据武打中的棍虎跳前扑，变化成以旗杆顶地作虎跳前扑。最后“怎挡 他光掣电锋芒乱绕”，原为原地耍旗作两次背花。张铭荣创造出耍大旗花、接走高抢背同时耍旗花，使抢背翻越在旗花之上，下落时又在腰间再耍一下旗花，然后稳稳落地亮相。此动作特点，为在空中翻腾的瞬间，连作两次旗花，于眼花缭乱之中，表现出张飞丈八蛇矛所向披靡的神力。要领为抢背高，手快，并善于控制，需要深厚的基本功。

接着，〔刮地风〕一段，描述刘备、关羽的威仪。叙关羽“策马红缨罩，扑通（跳马声）”，在铁门槛背旗（双手握旗竿两端，双脚腾空跳跃）的基础上，又增背旗扔出，滚毛接旗，动作语言更为丰富饱满。

敌方兵强将勇，吕布却不以为然。〔四门高〕一曲，探子将旗子押于背后，为全剧唯 一一段不持旗的表演，运用大幅度、大力度的形体动作，刻画出探子因主帅轻敌而焦急难按的心情。起唱前，一声“啊呀爷啊”，随即起单提（无助跑后腾空），一个“旱地拔葱”，使气氛陡变，叙述更为扣人心弦。在高、低姿形容敌方的马队、步队之后，描摹敌方左哨、右哨，中间的旋子，张铭荣改走三百六十度转体旋子，至“满乾坤烟尘暗燎”，又改原踺子小翻为出场回前扑的大筋斗，对敌方军威的描述达到高潮。

结尾探子受一月不出差之奖。出辕门后，又挥旗作扫腿、绕膝、旋花，以及走乌龙绞柱种种动作，表现了功成之后兴奋喜悦的心情。

上　路　昆剧剧目。《荆钗记》中一折，演钱流行夫妇由李成接引赴吉安晤婿，行路情景。计镇华、成志雄、顾兆琳主演。老外、副丑、末“三脚掌”戏。

小锣打钱流行出船舱，蹲身扶杖亮相，起唱[小蓬莱]。曲中姚氏、李成相继上场，分唱。舞台呈三角图形：钱流行居中，姚氏在左，李成在右。春日景和，欲改乘舟为步行，表演采用高度象征手法，一个迈步，一记小锣，即表示已由河里到了陆上。由此迅速进入主要段落。

钱流行起唱[八声甘州]，姚氏、李成紧接同唱。钱流行左右翻袖、马步抬杖，自示衰年倦体。姚氏提鞋，李成颠包袱，三人表演不同，却都怀着“春深离故家”的共同喜悦。两两交流，钱流行杖头指右，同姚氏略作低姿，李成在后衬托；旋即一齐向右远跳，点出“剩水残霞”风光。接着，姚氏一人以突出地位从台右走向台左，用虚拟手势摘下篱畔野花，给凑近来的钱流行一闻，丢下，两人都笑。这一句为姚氏独唱，表演也贴近自然，产生出生活的情趣。往前古藤老树别有一番景象，三人转身，双翻袖蹲身，在舞台中央组成一个圆圈，表现围着一颗大树。眼睛从树根一直往上看：看到树顶的暮鸦，又同时内翻袖，蹲身上视，微微晃动身躯交流，流露出无限感慨。怀着这种强烈的情绪，继走“三插花”行路。

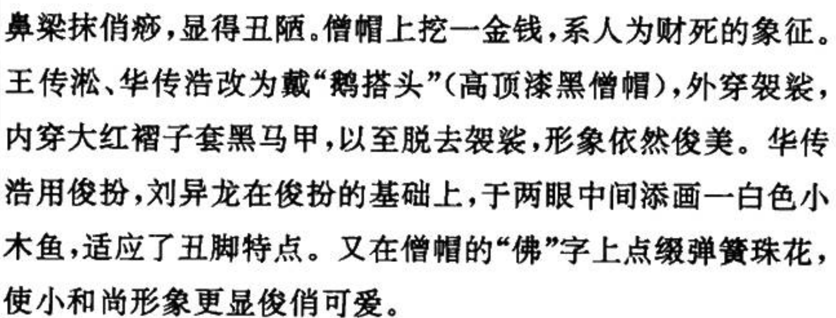
姚氏接唱第二支[八声甘州]。她看到了远处的野禽，把满地农作物比作对恋人的思念，拉着钱流行的袍角，一步一步从台左后角迈向台右前角，抓手、荡袖，充满了老年夫妻的幽默感。接着又是三人同唱，仍接钱流行居中、姚氏李成分列左右的三角图形，在前低后高、后低前高的动势配合中，描摹出山势起伏、江山如画的胜景。在一路看不尽的闲花野草之中，李成首先发现了一座旗亭小桥。钱流行接李成独唱，节奏放慢，一根拐杖牵着三人一步一跨颤巍巍踏上桥头。此时，横在身前的柱杖又仿佛成了桥栏杆。纵目四周佳景，钱流行情不自禁，差点跌下桥去。再向前去，不仅有幽静的竹林、小溪、渔村，更有竹笛声声，充满着美的画面。

至此，钱流行力衰，由李成引路，三人边唱边走圆场回到水边。路上钱流行仍不忘递过拐杖供老妻搀扶。想到不幸的遭遇，钱流行不胜悲哀，一个踉跄，由姚氏扶住。此剧表演，舞台空无一物。一共四支曲子，少量念白，全凭演员歌舞，将万千行色尽送观众眼底。

下　山　昆剧传统剧目。演小和尚本无和小尼姑色空不耐佛门寂寞，各自逃离寺庵，于途中相遇订下婚约。刘异龙饰本无，丑脚应工。



此戏为丑脚表演代表剧目，清末沪上经常见演，擅演者有姜善珍、陆寿卿等。本无形体动作模拟蛤蟆，为“五毒戏”之一，唱做均极繁重。旧时演出多夹带黄色庸俗成分，对小和尚形象有所丑化。中华人民共和国成立后王传淞、华传浩作了较大整理，删除糟粕，戏路不尽相同。刘异龙师承华传浩并有自己的加工创造。



旧时小和尚化装，画连鬓胡子，搽欢喜团，吊死眉，勾恶嘴，鼻梁抹俏瘀，显得丑陋。僧帽上挖一金钱，系人为财死的象征。王传淞、华传浩改为戴“鹅搭头”(高顶漆黑僧帽)，外穿袈裟，内穿大红褶子套黑马甲，以至脱去袈裟，形象依然俊美。华传浩用俊扮，刘异龙在俊扮的基础上，于两眼中间添画一白色小木鱼，适应了丑脚特点。又在僧帽的“佛”字上点缀弹簧珠花，使小和尚形象更显俊俏可爱。

在表演上变化：小和尚出场耍佛珠、侧身露面，旧时吐舌头、眨眼睛、牵动面部肌肉的动作，现均已删除。两次侧身露面，作两次默笑。侧身露面是偷看，默笑是见到师父、师兄都不在山，止不住心中快乐，对规定情境作了新的解释。

小和尚自述厌倦佛门清规、留恋自然景色、向往世俗生活，为独角戏形式，集中了唱、

念、做多种手段。其中身段动作，典型而又繁复。有锥拳、按膝、抚胸、抡指等手式，腾步、踮脚、蹲脚、提脚等步法，抖袖、扫袖、折袖、穿袖、提袖以及“卧鱼”、“扳不倒”、“五心朝天”等水袖和形体动作。此节戏下场，华传浩采用双脚蹲步踮起脚头、双袖在身子前后耍圈，三进三退的姿势，表现小和尚满怀热情踏着山路迎向小尼姑。刘异龙加重了耍、抛佛珠的技巧：以颈脖转动佛珠圈，使之缓缓落至胸前，又用劲甩向半空，再重新套入颈脖。小和尚下山的欢悦心情，进一步生动体现。

和小尼姑相遇，问答后所唱〔菩提〕：“正是相逢不下马，果然各自奔前程，嗳，阿弥陀佛”，有三次重复。第一次是各自编造下山的原因后分手。第二、三次是分别窥视对方。这一段戏，运用准确的表演，刻画出人物之间互相隐瞒、试探，既恐惧佛法森严、又止不住爱慕异性的心理活动。

了解了对方，两人心心相印，小和尚表现出一片热忱，此时所唱〔菩提〕：“男有心来女有心，哪怕山高水又深，约定在夕阳西下会，有心人对有心人。南无佛，阿弥陀佛”，又重复四次。情节围绕两人涉河展开，小和尚过河后，又忍着水冷冰脚，还身去驮小尼姑。至河中，小尼姑一声：“有人来了！”华传浩演法，小和尚一惊吓，嘴一张，口咬的靴子直落河中，显得自然。刘异龙恢复运用传统特技：将靴筒一只折边，另一只夹于边中，用牙齿咬紧。甩靴时，牙齿略松，未折边的一只先飞出落于一边，折边的一只后飞出落于另一边。这样，又返回对岸拾靴。结尾由小尼姑搀扶洗脚后，两人亲热地左右折袖，搭扶同下。

活　捉　昆剧传统剧目。此戏唱词深奥难懂，但表演丰富，极有观赏性。刘异龙、梁谷音整理演出。张文远，副丑。阎惜姣，六旦。



开幕现火彩。阎惜姣两次冲场，作抓袖、背袖、抛袖、飞袖等。然后再背身上场，左右晃动后退，亮相。唱中历数亡故女子的苦衷，边唱边缓慢地走动，曲毕蹲身坐地。再起走大圆场，由慢到快，突然“卧鱼”。这些都是为了表现阎惜姣的鬼魂形象。她飘荡在黑夜之中，决然要去情勾张文远。

听到打门声，张文远差人不应，只得自己打着哈欠起来。手持蜡烛照路，剔除余芯，在地上踩灭。这个出场表演渲染出夜深人静的气氛，具有细节的真实感。他虽好色，却不肯深更半夜随便开门。猜门外人的四个“莫不是”，以夹褶子、掇褶子、踮步、雀步、前踢脚、后踢脚等

丑脚基本动作，组合成各种身段。这些技巧，在昆剧“方巾丑”的表演中，是很具典型性的。同时运用小生动作，揭示了这个刀笔书吏的好色本质。开门后不见人，假想是同伴玩笑，为一段较长的念白。其中有自叙自述，也有同“对方”对话。一忽儿“怕”，一忽儿“诈”，一忽儿又自下台阶，收帆落篷。刘异龙念得形象、准确，刻画出张文远既强横又虚怯的心理本质。

知道遇上了阎 惜姣的鬼魂，张文远高跳落地。他举椅后退，几次与鬼相撞，吓得魂不附体。念“退鬼咒”不成，更显得十分恐惧。可是当他使了个“鬼上当”的计策，夺过蜡烛照见阎惜姣“比在生时越发标致”的容颜时，立刻鬼迷心窍，忘记了一切，开始听从鬼魂的摆布。

张文远转身向桌，同脱去黑纱显出红袄的阎惜姣凝眸相对。一声悠转细长的“三郎”勾魂摄魄，使他不禁回想起两人昔日的情分。阎惜姣也回忆起当日勾搭的欢情。这里各人一段唱，形成双人结合的载歌载舞的表演，尤其是阎惜姣唱的[骂玉郎]，从并肩、对眼，缓缓跨步开始，穿插着张文远的“变脸”，一次次贴近对视、俯视、仰视、组合成丑高旦低、旦高丑低的造型，为全剧最吃重的段落。全曲在两人快速绕桌追逐、翻身相撞中结束，表演层次递进。其后一曲，两人倚桌前。张文远以较快速度演唱，阎惜姣抚胸使之气咽。张文远“入被窝”上桌，气绝身亡。最后，阎惜姣以带吊张文远颈，以雀步、踮步、跳步等，走圆场急速下场。此戏一共八支曲子，加上种种表演，十分累功。情勾过程，体现出“丑中美”。

佳 期　昆剧传统剧目。《西厢记》之一折，演红娘引导莺莺至张生书房幽会，红娘独自在门外等待的情景。梁谷音饰红娘。六旦表演代表剧目。

此剧中心为红娘所唱[十二红]，全曲长十六分钟，一气呵成，且音域宽广，高低之间相差两个八度，在高难度演唱的同时，兼有借汗巾做出的繁重身段，形成唱做俱重、载歌载舞的表演特色。清末名旦周凤林擅演剧目之一。传字辈早年，张传芳以红娘戏风靡沪上，此亦为重头戏之一。梁谷音习自张传芳，又向姚传芗请益。张沉稳规范，姚则轻柔俏丽，梁谷音兼取两者，对京剧亦有所借鉴，从而有所创造。

红娘装束，张传芳穿袄裤坎肩，梁谷音则按梅兰芳的装扮，穿袄裙坎肩；表演方式也偏重于大花旦，说明红娘为相国丫鬟，身份、年龄均与《牡丹亭》中的小丫鬟春香不同。

张生和莺莺相拥入书房，却把红娘骗关在门外。梁谷音在起唱〔十二红〕之前，处理了三次敲门：第一次叫张生开门；第二次一头撞到门上，第三次手脚并用打门，显得焦躁不满。屡叫不应，始知上当，终于似懂非懂地回过味来，表现出热情、率直、纯真的性格。

自“小姐小姐多丰采，君瑞君瑞济世才”起唱，表演分从三个角度进行：描摹小姐，形容张生，以及红娘自己的想象和感叹。梁谷音借鉴曲艺“起角色”的表演方法，在三种身份之间跳进跳出，自然转换，使表演活泼，增加了形象感和吸引力。其间汗巾成为主要的表演手段。汗巾或夹于指，或搭于背，或咬于口，有种种使法。配以或行或止，或起或卧，或正或反

种种步法、造型，形成丰富的舞蹈语汇。汗巾是六旦的典型服饰，此戏丰富多采的汗巾身段，成为六旦用汗巾表演的基础。汗巾长度，一般齐地。梁谷音所系，更长半尺，增加挥洒幅度而更具美感，同时难度也明显增大。与之相应，舞台调度加大，忽卧鱼，忽嗅花，忽形蜜蜂，忽状蝴蝶，满台飞舞，虽为独角戏而戏情饱满，技艺高出一筹。

面部表情的刻画是又一个重要方面。曲中大量唱词显示出处于青春期的红娘对男女性事的敏感。在〔十二红〕的表演中，梁谷音始终掌握红娘矇眬而兴奋的心理状态。"掀翻锦被"一句，传统表演有一吐舌头的小表情，一度取消，梁谷音又予以恢复，用以加强对莺莺和张生结合的渲染。结尾时，改原来一般台步下场的小碎步加夹臂绕动下场。这个动作吸收了京剧的"花梆子"，使下场的气氛更加活跃，红娘欢快的心情更显得生动。由于切合人物，整个表演有清纯之感而无风骚之态，从而准确传达了原作对封建社会中自由结合者热烈肯定的思想力度，保持了较高的格调。

琼　花　昆剧现代戏。根据电影《红色娘子军》改编。1962年上海青年京昆剧团首演。华文漪饰琼花。

此戏演出前，上海戏曲学校曾先排演过同一题材的改编本《琼岛红花》。两剧都在运用昆剧传统程式表现现代生活方面作了探索。但《琼岛红花》偏重戏曲化，在服饰、造型和表演上追求夸张、写意的美。《琼花》强调生活化，在生活真实的基础上借鉴改造传统表演。

全剧开始，先为琼花受吊打的序幕。随着灯光骤灭，一声高亢激越的唱腔："逃——！"在紧打慢唱的音乐气氛中，琼花急步奔上，这一段出逃表演，与传统走边、趟马明显不同。琼花边奔边唱，节奏强烈紧凑。表现奔跑的圆场，在传统并脚快步、上身不摇晃下身不摆臀的基础上，加大步伐跨度和冲力。身段动作普遍加大力度，如左、右转身皆采用急转身，鹞子翻身采用擦地大鹞子翻身。表现滑跌时还采用了男性的"屁股座子"。尤其是辫子的运用，采用甩辫子、绕辫子、咬辫子、拗辫子等，结合带狠劲的顿脚、强烈的停顿亮相，构成人物的典型动作。整段表演在速度、力度、节奏上焕然出新，突出了受压迫的女奴义无反顾投奔光明的倔强性格。

给角子一段采用戏曲夸张的表演手法。琼花经洪常青指路，急欲奔向红区，忽又被叫住，回头一怔。见到角子，擦手于身，伸手接住，低头细看，然后双手捧着角子，跨步向观众，让观众看清琼花激动的面容。接着双手拢拳将角子紧紧握住，止不住掩面泪下，又猛地拭泪，一鞠躬转身而去。整个过程在琼花心声的激情伴唱下，表现得细腻感人。

《反省》一场，琼花从一个自发的复仇者成长为自觉的无产阶级战士。洪常青牺牲后，琼花又主动挑起娘子军指挥员的重任。这两场戏都有大段唱腔，前者华文漪掌握$\frac{4}{4}$拍、$\frac{2}{4}$拍、流水板、快板、紧伴慢唱、散板干唱各种板式的丰富变化，唱出了人物思想斗争的激烈过程。后者在演唱中穿插了关怀四周战士、互相激励的细节处理。一个从接受党的引导开始，到在严酷斗争中挺身而出的英雄形象令人信服地树立起来。

作为一个军事题材作品，《琼花》在表演娘子军的群体形象上，让舞台人物采取丁字步的站法、甩手臂的步伐，以及借用传统程式中武生的坐姿，表现出女战士的飒爽英姿。队列整齐严肃，显出人民军队的威武形象。战斗场合运用传统技巧，吸收融化现代军事动作。如红莲（岳美缇饰）和丹竹（王芝泉饰）突破封锁联络大部队，两人分持长、短枪，在芦苇丛中以高低姿造型观察前进，艰难中丹竹抱长枪作一串鹞子翻身。

烂柯山　上海昆剧团根据传统剧目《烂柯山》改编，1981年首演。全剧演朱买臣休妻故事，有《前逼》、《雪樵》、《后逼》、《痴梦》、《泼水》诸场次。计镇华饰朱买臣，以传统折子戏表演为基础，同时追求表演的生活气息，唱、念、做，均注重真情实感，达到以情动人、以理服人。

《前逼》中朱买臣首次出场，不采用抖袖、整冠、理髯等程式动作，而是身临其境地体验人物。朱买臣的目光首先投向四周环境：茅屋破旧，岁月蹉跎。计镇华以摇头、叹气等不大的动作，表现出朱买臣的无限感叹。但朱买臣毕竟是饱学之士，因而所念〔引子〕在抑扬顿挫的声调变化中，又透出书生温文尔雅的韵味，显得穷而不窘、贫而有志。见到崔氏，收起书卷气，忙不迭打拱作揖，一心想求夫妻和睦、家庭融洽。对妻子讲述遇到算命先生、注定要做官一段编造的故事，表面松弛，内心却紧张不安。面对妻子的数落、挖苦，其忍耐心有起有伏：最初因打柴空回，只得听任嗔责；待到妻子将书本扔到头上，感到有辱斯文，颇为恼火，欲待发作，又迅即收敛。这短促的一恼一忍之间，运用了略带愠色的眼神、无可奈何的表情，以及“我还是忍了吧”伴有痛苦叹息的语音，表现出朱买臣不甘心忍让、又只得忍让的复杂心理。崔氏下场，朱买臣以愤愤然的姿态捡起被扔在地上的圣贤之书，内疚和怒气交织。

《雪樵》发挥载歌载舞的传统特色，但动作有所选择，注重简洁洗炼，突出了朱买臣被迫上山砍柴的困境。水袖的运用，时而搭在双肩，时而挟在腋下，显出在冰天雪地之中，衣衫单薄，寒冷不堪。髯口的抖动，更见饥肠辘辘，气力殆尽。跪步的运用，表现出攀登荒山野岭的艰难。朱买臣属老生行当，但计镇华在这场戏里结合运用了不少小生行中穷生的动作姿态，使朱买臣受苦受难的形象得以丰富。

《后逼》具有激烈的情感冲突。计镇华以“三笑”、“三哭”对人物内心感情作了强烈、生动的渲染：第一笑，朱买臣空手而归，羞见妻子，两脚并行，缓缓移身到妻子面前；嘴巴在动，话却说不出口。“可有饭吃”一句，处理成一字一字似从牙缝中挤出来一般。听崔氏极为冷漠地回答“无有饭吃”，随之一笑，但眼睛却蕴含诧异，感觉到妻子语调特别。崔氏要他写休书，他一怔，讪讪地说“你又在取笑了”，接着又一笑，显见是强作镇静，自我解嘲。但笑的声调节奏，已明白表示朱买臣的心灵上已经笼罩了一层浓重的阴影。第三次，朱买臣接过妻子递来的银包，心里又希望这不是真的，计镇华又把朱买臣脸上挂的笑，处理成一种融汇了失望和侥幸、不安和宽容、紧张和镇定的复杂情感的假笑。

崔氏逼休成功以后，朱买臣的极度痛苦，又通过“三哭”来表现：第一哭，朱买臣昏死后醒来，追到门口不见妻子，回想方才凄惨的一幕，不觉可悲、可恼。此处采用了刚刚掩袖而泣，随即戛然而止的哭法，让人物眼中擒泪嘴上发狠：“男子汉大丈夫，打得上，撇得下，不要哭，不许哭！”在念“打得上，撇得下”时，采用了手臂奋力上举接着又快速下垂的直上直下的动作，突破传统表演规范，使心理得到强烈外化。第二哭，朱买臣回进屋里，想到夫妻突然生变，止不住悲从中来，待举手拭泪，忽见指头打休书的印迹，再次愤而止哭。第三哭，见到平日和妻子对坐的两只板凳，发出痛苦的大哭。在哭得泣不成声的同时，嘴里却不断重复着“不要哭，不许哭！”的念白，边哭边念下场，伤痛的情绪延续发展，感染力更为深刻。

末场《泼水》，重点刻画朱买臣在尴尬境遇中复杂、矛盾的心理。在疯癫的崔氏一排跪步苦苦哀求时，朱买臣怀着恻隐之心连连后退本能地欲扶起崔氏，而旁随从一声呼喊，使他惊而停顿，缩回双手，回眸四顾，方始清醒地认识到破镜重圆已成虚妄。朱买臣的行为并非出于单纯的报复心理，这个人物形象的塑造也显得更加真实而深刻。

牡丹亭　上海昆剧团根据原著改编，1981 年首演，华文漪饰杜丽娘，五旦；岳美缇饰柳梦梅，巾生。

明万历年间，松江已出现擅演杜丽娘的少年名旦。清末经常串演的有《游园惊梦》、《拾画叫画》等十三折。其中《游园惊梦》最为著称，为昆剧五旦、巾生的代表剧目，周凤林、周钊泉等名角以此为合作的看家戏。除专业昆剧演员外，京剧演员及昆剧票友亦多作为基础戏学习。二十世纪二十年代起，俞振飞和程砚秋、梅兰芳合作，影响尤巨。华文漪、岳美缇习自朱传茗、俞振飞、沈传芷，在改编演出的过程中又有新的处理创造。

改编本的演出，《游园》基本按照传统折子，但较之原有表演更强调规定情景和人物情绪。杜丽娘出场，身披斗篷，在缓慢的小锣声中，以行不动裙的步伐，表现出“梦回莺啭”“人立小庭深院”的慵倦心态。〔绕地游〕引子和曲牌〔乌夜啼〕中的念白，表现出人物娇美的形象和自然的青春气息；但无力的目光，淡淡的神情，又显出在礼教严拘之下深闺少女万般无奈的哀愁。梳妆后进入花园，来到一个全新的世界，华文漪表演人物全身心地投入到一片良辰美景之中。“听呖呖莺声溜的圆”一句，一手举扇，一手遥指园林深处，凝神屏息，造型停格。杜丽娘留连忘返，被生气勃勃的大自然深深吸引，直到春香呼唤，方重回现实。这个创造性的表演，十分深刻地展示出人物的精神面貌。

和《游园》一样，《惊梦》的身段动作、地位调度也都是传统的。但华文漪、岳美缇的表演，更具有心理节奏和形体节奏的完美结合。柳梦梅向杜丽娘求爱，唱“揾着牙儿苫”，拉杜丽娘水袖前后摇荡，在音乐腔板处理、配器变化，以及舞美灯光气氛的衬托下，节奏更为流畅。“是哪处曾相见？相看俨然，早难道好处相逢无一言”，改同唱为幕后伴唱，中间两人同时伸手相触后，双眼对看停住，又一齐收回手势，缓缓后退。眼神、形体交流达到灵魂交流，顿挫之间包蕴丰富的内涵。程式未变，却演出了新的意境。此折结尾，一般为杜丽娘由春

香扶下场。华文漪有所独创:唱完“有心情那梦儿还去不远”,音乐回复此句曲调,杜丽娘下意识地扶着春香徐徐前行,似在追逐梦中情人,形成一个伸手前指的半蹲造型。忘情间身体向前一冲,回头看到春香,吐出一口长气,一手提起无力地直落到春香肩上,全身瘫倚着春香踽踽而下。这个处理,深刻展现了杜丽娘失落、惆怅、痛苦的心情。

改编本把《寻梦》调整到《写真》之后,直接表现杜丽娘情殇后园,因之此折表演有较大变化。[江儿水]一曲,原为心底的呼喊,带着几分含蓄。改编的演出中,则是杜丽娘激情的爆发,为挚爱由生到死的转折点。表演改变以静态造型为主的基调,运用圆场、水袖,加大了动作幅度。“似这等花花草草由人恋,生生死死随人愿,便酸酸楚楚无人怨”重复伴唱,悲怨的唱腔中,杜丽娘一步一步走向梅树,以慢动作有控制地起云手,带上步,双手将梅树抱定,倚树根而气绝。舞蹈性加强,内心得到直观表现。

在《拾画》中,柳梦梅不唱一般常见的〔颜子乐〕而另选〔锦缠道〕。此曲直接描写荒园景色,情景交融,身段动作则全部重新设计。岳美缇在表演中除了巾生常用的扇子外,还运用了其它手段。“冷秋千尚挂下裙拖”,以褶子的前踢、后踢描摹秋千的动态。“又不是曾经兵火,似这般狼藉呵,敢断肠人远,伤心事多”,为重温旧梦的关键唱句,此时以富有创造性的身段动作配合高音部位的唱腔:右手打开扇子,左手执头巾飘带划圈于扇面。最后独坐山石之下,采取虚蹲方式:一腿盘搁另一腿上,以褶子盖住,冷园孤影,有较好的意境。

末场《圆梦》柳梦梅执意开棺受到阻拦,岳美缇以蹉步、跪步、小翻身、水袖大刀花等强烈的身段动作,配以大锣大鼓,在激烈冲突的气氛中,表现出柳梦梅坚定不移的一片真挚之情。对巾生的传统表演规范有所突破,同时掌握这场戏的喜剧色彩,完成了全剧的悲喜剧风格。

太白醉写　昆剧传统剧目。俞振飞饰李白。此戏为大官生代表剧目,演李白于沉香亭赋《清平调》三章,主要表演手段为念白、哑身段和细节处理。

李白上场,以右手右脚朝同一方向齐起齐落的特殊步法侧身从太监宫娥的队列后迈步而出。一般而言,这类“一顺边”的走法为舞台表演所忌,但此处运用,恰能表现出“清夜阿谁扶上马,今朝不醒下楼时”的规定情景。特殊的步法,结合头上“学士盔”长挑翅的颤动,具有美化的醉态。

定场诗后,高力士凑上来奴颜婢膝地相请。俞振飞的表演是:正眼也不瞧一下,极为随便地喊:“高力士!”遭到高力士责问后,懒洋洋转身,既无怒容,也不惊恐,从容潇洒地反问:“叫了你的名字便怎样?”听到高力士自我炫耀,也不正面回答,反而提高嗓门大叫一声:“高力士!”手指高力士鼻子说:“我老爷有事来问你,你便说,若没有事啊,咄,切莫要扯这宽皮!”然后一改没精打采的神情,眉飞色舞,扬声大笑。至明皇赐坐,高力士无奈搬来锦墩,又作一微笑。这两次笑,技巧处理不同,表现出李白对趋炎附势者的极度轻蔑。回答唐明皇问话,原演法是跪着对白,周传瑛首创先赐坐,再接对白。俞振飞吸收这一处理,使这

一节戏中，诗人的形象更为美化。

写诗前至桌前察看，示意高力士磨墨拂纸，皆用“哑身段”表演，即既是哑剧，其手势、眼神、形体动作又是严格规范、带有夸张醉态的舞蹈身段。高力士假装糊涂，李白又一次提高嗓子喊：“高力士，与我李老爷磨墨拂纸！”此时运用了一个“推磨”的调度，即李白与高力士面对面转一圈，进行性格和精神的较量。李白痛快淋漓地大笑，然后左手端带，右手扬袖，“挪步”走向书桌。满面春风、飘飘欲仙的舞台形象，表现诗人取得了又一回合的胜利。

全剧的中心，是醉写《清平调》三首，各有处理，不相雷同。首章略一思索，飞快落笔，显示诗人非凡的才气。第二首把杨贵妃比作亡国祸水，俞振飞在表演上予以突出：写到“借问汉宫谁得似？”略一停顿，见到杨妃，微微颔首，念出“可怜飞燕倚新妆”，随之将笔朝杨妃一指，一声狂笑，再面向观众，脸呈得意之状。此时高力士凑近来偷看，李白顺手用笔在他鼻子上一点，高力士一摸一手黑，自讨没趣，狼狈不堪。李白击破了他故意找岔子的阴险企图，得意地一声冷笑。第三首，特意设计拈须动作，增添“吟成一个字，拈断数茎须”的生活气息。

诗毕饮酒三杯，宿酲又添新醉。接着又连饮两大金斗，至于酩酊大醉。戏曲表演要求眼有神，忌“曲钟”(即“无论踢腿、括腿、坐时、立时，必须将腿伸直，不可弯曲”—《梨园原》)。但此戏表演则是眼皮沉、腿软呈蜷势，而且越醉眼皮越沉，腿越软越蜷。最后李白沉醉、谢恩时，背对皇帝，刚念得一个“臣”字，醉眼朦胧四下搜寻，终于悟到方向错了，再回过身来，勉强晃到皇帝面前，念“臣李白受吾皇这等大恩，无以为报，愿吾皇喔嚯万，喔嚯万，万万万岁！哈哈……”。在断续的念白中拱手，第一个从右到左划圈，第二个从左到右划圈，同时两足踉踉跄跄，到最后应该下跪时，竟顺势躺了下来。李白烂醉如泥了，但诗人的一身傲骨却在皇帝面前兀立了起来。

送归翰林院后，又有从椅子上滑跌地下及摔乌纱命高力士脱靴等细节。李白虽处在醉态中，但表演仍是控制的，有一定尺寸，滑跌时吸收前辈经验，采取双腿交叉的方法，使袍服不乱，腿不外露。〔尾声〕“看他沉沉酩酊迷归道，忽忆前事不遥，我虽是谪仙人端不会偷桃”，前两句原均为高力士唱，俞振飞据《集成曲谱》改由李白接唱第二句，乃更觉合理。下场造型为：高力士提靴，念奴掌灯，左搀右扶，李白反戴乌纱，倒扣角带，一足蹬靴，一足露袜，富有戏剧情趣。

百花赠剑　昆剧剧目。原名《赠剑联姻》，为传奇《百花记》之一折。1958年俞振飞、言慧珠赴欧洲演出时改编。剧情表现叭喇陷害海俊，将其灌醉后置于百花公主卧室，不料公主爱慕海俊，反赠以佩剑，订下鸳盟。表演方面加强歌舞，发挥了动作语言的作用。

开场一段，叭喇指使二小太监将醉酒的海俊扶入帐中。江花佑发现海俊，兄妹相认，藏海俊于桌后。公主入室扫视，发现江花佑异态，以剑击桌惊起海俊。一连串情节，以“哑身段”为主要表演手段，制造出强烈的戏剧悬念。

百花公主由盛怒而堕入爱河，海俊由惊惶待戮转为大胆求爱，急剧的变化过程在三次“剑逼”的动作中表现出来：公主先是又羞又恼，疾步圆场追杀海俊，动作幅度大，力度强，节奏快。继之被海俊的“俊堂堂一貌丰标”吸引，虽连连挺剑向海俊示威，但力度幅度均大为减小。唱到“——命难逃”时，甫出剑，又急收，流露出一片爱怜之心。及至听明被害实情，念：“你深夜潜入内室，理当问斩，念你中了他人之计，我就不杀你了。”插剑入鞘，连连后退，其骄气、怒火已随爱意的升腾而烟消云散。

剧情迅速深入，公主和海俊的爱情由萌动始发而达于狂热追求。这一过程，进一步表现在一连串的动作中：公主让江花佑送海俊，江花佑发现公主的真实感情，把海俊推回内室，海俊险些撞进公主怀中，公主、海俊均羞怯退缩。公主欲亲自相送，海俊作揖道谢，公主欲扶，四目相对，又赧颜游移。公主掌灯引路，回首偷觑，与海俊目光对撞，急以灯挡脸遮掩。这是三次不敢接触。继有三次接触：江花佑有意躲避下场后，公主和海俊相对而处，不觉两手相碰，感到兴奋。公主亲送海俊上路，以惆怅的步姿缓慢穿过花径苔阶，忽然一滑被海俊扶在怀中，恋情更添。经海俊追求，公主披露真心，在“广寒岑寂，仙子思飘遥”的唱句中，两人同时投袖，再次双手相碰，虽有余羞，但瞬即打破了羞涩的防线，热情奔放地飞扬双袖频频交叉对舞，爱情达于沸点。

最后同拜天地。公主突然横目怒对，架剑于海俊颈后，由台左至台右一路“雀步”，逼得海俊用“跪蹉步”连连后退。公主以独特的方式表现自己对海俊的爱慕。海俊一时惶惑，冷静一想，弹剑试探，公主挺剑，却又缩回。海俊乘势引颈向剑，复以“跪蹉步”一路向前，逼得公主“雀步”连连后退。从“剑逼”到“逼剑”的动作过程，又表现出公主和海俊爱情的深化。

海俊表演，集巾生的风流、官生的轩昂、雉尾生的雄劲于一体，百花公主则兼取闺门旦、刀马旦、花旦的表演手法。承演者蔡正仁、岳美缇(饰海俊)、华文漪、张洵澎、张静娴(饰百花公主)，均能体现俞振飞、言慧珠的艺术创造。



墙头马上　昆剧剧目。据同名杂剧改编，由俞振飞、言慧珠首演，岳美缇、蔡正仁和华文漪承演。

第二场前半部，李倩君借司马相如故事，表达了对爱情生活的追求。言慧珠以五旦为基础，吸收六旦的表演，刻画出人物热情奔放的性格。

在管弦乐伴和着锣鼓的喜悦气氛中，裴少俊上。他平日多受拘管，现时被洛阳风景陶醉，一路扬鞭徐徐打马，此时的表情动作，于松弛中透着些许轻快。一侧粉墙内，笑语欢歌，引得诗兴大发。他背手在后，轻摇马鞭，吟出“碍路花枝留过客”的诗句。刚欲提缰而行，回身蓦见墙头佳人，不觉惊呆。这里的

表演是：左手勒住缰绳，右手的马鞭意欲打马而又停住不动，忽地垂下。打马再近墙头，紧紧勒住，再次惊呆。墙后李倩君与梅香略作调度，抢上一步，以袖遮脸偷看。裴少俊第三次惊呆，背马鞭造型。裴福上场，少俊下马，依然静止不动。直到裴福扯动他的衣角，才说出“我在看神仙”的台词。这一过程，表现出墙里墙外一见倾心的强烈情感。

裴少俊题诗传情，一边手搭着裴福的背侧耳谛听。听到李倩君念出“绛州裴少俊题”，往上一看，又以袖挡脸，躲过一边，显示出忐忑不安与羞态。等得着了回诗，迫不及待地念出声来。读到“莫负公夜后园约”一句，急以袖擦双眼，于此生动地表现出他的出乎意料的惊喜。然后再读完最后一句，藏诗身后，直愣愣地盯着墙头，眼看着李倩君举扇转身，回眸一瞥，悄然离去。

墙头已无佳人倩影，裴少俊却是心驰神往，一步一步迈向墙脚，蓦然回身一声大叫“老院公”，身后的裴福吓了一大跳。风趣幽默的老院公要他“跳龙门”，解决了他赴约的难题。他禁不住一阵狂喜，以大幅度的动作扬袖、出腿、带马、上马。表演采用快节奏，在小锣连续的敲击声中抱腿、跨腿，沿着粉墙来回驰骋，直到裴福拉缰绳，他才一个趔趄停顿下来。然后兴奋地打马、背鞭、提腿，回身抱鞭亮相，纵马而下。

这段表演运用虚实结合的手法，成功地表现了墙头马上这奇特的爱情遇合。裴少俊的身段，继承传统巾生的程式，又从扇子的用法中变化出持马鞭的动作，丰富了表演。夸张的表情动作，增强了喜剧气氛。

乌龙院　京剧传统剧目，是周信芳的代表作。“刘唐下书”一场，开始宋江没有认出刘唐来，刘唐说：“小弟就是赤发鬼……”，不等“刘唐”两字出口，宋江便知来人是谁，赶忙说：“禁声！”撤开扇子把刘唐一挡，“洒头”哆嗦着往下场门看。刘唐捋胡子，蹲着身往上场看。两边看过没人，二人眼光一合，宋江一声“嘘！”趁势用扇子由里往外反挥出去，示意：别出声，跟我来。刘唐顺手抓住宋江的手腕。二人一同斜伸右腿往左迈步，脚落地时蹁一蹁，一步一锣，以示蹑足潜踪，提心吊胆。走的时候，撤开的扇子颤抖，犹如蝴蝶飞舞。慢走两三步，再紧走几步，走完，急转身走一圆场。到了酒楼门口，宋江用扇子一挡刘唐，刘唐用“跳龙”结合“开口跳”的姿势半蹲身地隐在宋江身后。宋江叫了酒保，酒保带路，宋江反手用扇子一招，刘唐半截矮子跟着走。上楼时，宋江正面上去，刘唐用《通天犀》里青面虎的身段，侧着身子，提鸾带，一面甩一面上楼。



“杀惜”一场，宋江被阎婆反扣在房内，歇宿一宵，天色将明，准备离去，走到衣架边，先

拿招文袋，把带子解开。再抽出信来看一看，掂一掂金子，都在里面。卷一卷，住怀里一揣。一滑，没有揣好。往鸾带里一插，也没插上，无意中往左肋下一挟。捋捋胡子，取下衣裳往肩上一搭，走到门口，拉门，门倒扣着。叫“妈妈开门”，无人应声，双手用力拉门，拉了几下，才拉开，门一开手一松，挟在肋下的招文袋掉落地上，这时加一锣。宋江没有发觉，急步下楼。走了很远，才发现丢了招文袋，于是沿路寻来，这里用〔乱锤〕打上，神情惊慌，步履踉跄，到台口，抢前几步，用“洒头”，起〔叫头〕：“哎呀且住！昨夜歇宿乌龙院中，失落了我的招文袋，内有黄金一锭，书信一封，想这黄金事小，书信乃是晁大哥所寄，若被旁人捡去倒也还好，若被贱人捡去，我的性命休矣！这这这……”，这一段念得急促，字字清楚，一口气往下念：一句紧一句。说到“这这这……”再缓一下：“不免回转寻找”，就急忙回乌龙院。

宋江右手执衣，手颤抖着，进了院门。上楼时，把衣裳再搭在肩上。一进房门，就到衣架前去翻，再巡视地上，一个小圆场，绕开，成斜线，配合着〔四击头〕，走到椅子跟前，颤抖着坐下，带点喘。慢慢镇定下来，然后睁开眼，想着刚才离去时的样子，走到衣架前，拿起招文袋，取信抽信，掂招文袋，把带子绕起来。但揣在哪里了，一时想不起。眼珠迅速地左右几涮，想起来了，是往肋下一挟，再加一锣。接着再想，用虚拟动作做出把衣裳搭在肩上，去拉门，门倒扣着，使用双手拉，一、二、三、往后一带。拉门后立刻往地下看，先一晃身子，哎哟，不在这里！再起〔乱锤〕，抖袖，扇胡子，四处找。走圆场，双翻袖背手，起〔丝鞭〕回身往里一看，看见了阎惜姣。退几步，撑住，一锣。于是喊：“大姐醒来！大姐醒来！”

宋江向阎惜姣讨还梁山书信，阎惜姣百般要挟，先是逼他写休书，再是要改嫁张文远，三是要他打手模足印。宋江为了要回梁山的书信，忍之又忍。谁知阎惜姣休书到手后，仍要出首公堂。宋江忍无可忍，一把扭住阎惜姣的衣领，把她的脸掉过来：“大姐，我劝你还我的好。”阎惜姣知道不妙，但还要嘴硬：“我不给你，你怎么样？”宋江：“不还我，我就要哇——”阎惜姣：“你要骂我？”宋江：“我不……不骂你。”阎惜姣：“你要打我？”宋江：“我不……不打你。”这时两人脸对脸站着，在说话的过程中在原地转身，宋江提起一条腿，伸手到靴筒里去摸匕首，手脚颤抖着，一下没摸着刀，停一停，再摸。阎惜姣继续说：“你还敢拿刀杀了我吗？”宋江一震，终于下了 决心：“哈哈，我就杀了你！”一刀刺过去，阎惜姣头上见了血，她想夺门逃去，被宋江踢开，插上门闩。宋江双手抱刀，举刀过顶扎下去，一下没扎着，一个“漫头”，两个“漫头”，趁势用脚往后一踹，阎惜姣跌倒终于被宋杀死。杀人之后，宋江站起身来，全身微微摇晃，心惊胆战，摸摸刀，看看刀上的血迹，要把刀插回靴筒去，手却颤抖得插不进去。坐在地是才插了进去。这里以强烈的动作有层次地刻画出人物的心理变化以及杀人以后内心的恐惧、神志恍惚的特殊神态。

清风亭　京剧传统剧目，周信芳的代表作。是他自民国二十一年(1932)以来经常演出的剧目之一。

周信芳幼年时候由前辈郝寿昌亲授《天雷报》一出，几年后得到一本全部《清风亭》的

剧本，说是全本，实则有几场残缺不全。后来又观摩了夏月珊主演的《赶子》一折。根据这些，周信芳整理了一个比较完整的全部《清风亭》剧本，而且按照自己的条件设计独具特色的表演。

第九场，张继保听了同学的流言蜚语，回来追询自己的亲生父母，并把贺氏推倒，撒腿往外跑。张文秀深受刺激，又气又恼，心头过分激动引起手的颤抖，从贺氏手里接过血书放进怀里时，抖动更加利害。他出门追赶，将左手中的拐杖交给右手，甩胡子，用右手向前指，起“叫头”：“张继保，小奴才，慢些走，为父……赶你……来了。赶你来了，赶你来了！”拽着拐杖踉跄下场。

接着就是“赶子”一场。周桂英逃出薛家，进京寻夫，路过清风亭小憩。张继保从家中逃出，也进了清风亭，躲在周桂英身后。张元秀喊他出来：“再不出来，为父要打进来了。”周桂英这才接唱：“这公公打儿童所为何情？”下面张文秀有一段唱词：“各奔前程闲事休管，你走你的路，我管我的儿，与你什么干系？我这里执拐杖打死你！”这段〔抢板〕和〔跺板〕唱腔，是周信芳创造的，唱到第三句时，用两手从拐杖的上端摸到下端，然后将有些佝偻的身躯微微向后仰，手杖慢慢地高高举起，却迟迟不落，一直在空中颤抖不已，唱出“打死你！”继保躲在周桂英身后，桂英拦挡，张元秀作气愤状，场面起〔滚头子〕，由慢转紧，三人随着锣鼓点的紧慢“转场”。张元秀在“转场”完毕后，有三步“冲步”，拄杖站住作气喘状，周桂英接唱：“公公息怒，我有话提。”锣鼓切住。

这一场中，张元秀有一大段念白，追述他们夫妻俩十三年前同赴灯山会观灯，忽然遇到狂风，在周梁桥下拾到婴儿。其间虽有周桂英的夹白，但以张元秀的念白为主。这段念白像一篇朗诵，既有丰富的感情，又有动作配合，节奏徐疾有致。在说到“左一摸，右一摸”的时候，用左手执杖，右手作向两边摸的动作，在念“摸着一个匣儿”的时候，用两手比划，把拐仗靠在左臂弯里。当周桂英问“匣儿里面？”的时候，张元秀便左手持杖，伤感地用右手指着继保说：“哼！就是这个小畜生。”周桂英接着问：“可有金钗一股？”张元秀左手持杖右手拈着大拇指，食指，用回忆的神态说：“金钗……金钗；金钗没有，有一只铜簪儿，被我妈妈换了糖吃。”

周桂英扶起复苏的张元秀，张提出“容我父子分别分别”的要求。这里张元秀又有一段念白，要张继保好好读书，日后长大成人，若得一官半职，回来看看二老。周信芳念时抑扬顿挫段落分明，本人也潸然泪下。念完以后，场面锣鼓起〔纽丝〕，周桂英踩着锣鼓点，缓步从亭内走出，看他父子俩分别，周桂英看天色将晚，不宜久留，撒了一个谎：“那旁来了个老妈妈……”张元秀回头望时，周桂英急忙领着继保走了。张元秀发现没有老妈妈已经看不见身旁母子二人，一阵焦急，突然前仆倒地。紧接着场面起〔倒板头〕锣鼓，张元秀唱一句〔倒板〕、三句〔散板〕：“娇儿娘行无踪影，点点珠泪洒胸襟。只说养儿防备老，事到头来一场空。”张元秀在暮色苍茫里目送两个黑影渐渐远去，一步三回头，最后才垂头丧气地从上场

门进场。

"思子望子"一场，继保一走，音讯杳无，二老日夜思念。开始是贺氏埋怨老伴不该把儿子放走。周信芳运用"看地出戏"的表演手法，张元秀坐在那里，拄着竹杖，两眼直楞楞地看着地下，一声不吭，毫无反应。接着夫妻由相互埋怨发展到彼此争吵、争斗。两人同举杖，对打，扑地，挣扎起立……经过一场大吵大闹，彼此取得谅解，于是要到门外散心。张元秀将拐杖交到左手，用右肘夹着贺氏的手，两人同时抬右腿，在三记锣声中跨腿低头出门，双倒腿，站定。寒风袭来，张元秀抖髯口，亮相。两人信步走去，不知不觉来到通向清风亭的岔口，触景生情，想起儿子，一人一声喊出了"张继保——"，"小姣儿——"。二人悲伤到了极点。这里有一段〔二簧散板〕"这才是路在人不在，姣儿一去不回来……"一人一句，唱得非常凄切伤感，催人泪下。呼唤无望，相扶回家，一面走一面嘀咕"错在当初"，"悔在今朝"，忽然妈妈喊道："你我的儿子回来了。"老人眼花看不清，这里麒派创造了"三起三落"的表演身段，二人一起一落，连续三次，向远处眺望察看。最后看清不是张继保，而是放牛的牧童。然后在低沉的锣音中，张元秀左手倒手持拐杖，右手夹老伴手，抖胡子，"洒头"，二人双哭头，哀鸣似地呼唤："唉，儿啊！"二人相扶徐徐下场，再同时回头向同一个方向看大树下面的牧童，一步三回首，看究竟是牧童还是张继保。

最后一场"殛子"。张元秀与贺氏听到张继保中了状元的消息，去往清风亭相认。谁知张继保昧尽天良，不认双亲，卑鄙地用二百铜钱来买绝他们的父子关系。张元秀气极声颤地对贺氏说："我二老抚养他一场，如今(顿，特慢，将手中的拐杖搁在左臂弯里，伸出拿着二百钱的左掌用右手的中、食二指，指着左掌内的钱，咬牙切齿发恨声)，这二百(顿、高声)铜钱！"(大锣一记)。贺氏悲愤地问："这是赏与我们的？"张元秀点点头："嗯！"气得直抖，先用手指钱，指贺氏，然后指自己，再指钱，表示这就是给我们二老的报恩钱。贺氏气极，要与张继拼命，扑向继保，被他推倒在地，贺氏碰到亭子的石柱，触柱而死。张元秀转过身来，被地下的东西绊了一下，走了一个"抢背"，回头细看，发现老伴已死，骤然一惊，竭声呼喊："哎呀！"起〔乱锤〕，抛开手中拐杖，"洒头"，退步，双翻袖，蹉步扑向贺氏尸体，跪下。发现二百铜钱，将钱愤怒地掷向张继保。他哆嗦地用手指张继保，指死了的老伴，指自己，指天，指地，愤怒地控诉这不公平的世道。接着挣扎起立，身体微晃，手托髯口，绕一下，用嘴咬住。抓右袖，在锣鼓声中向前走三步，向柱子撞去，再向左，向右各倒退三步，向前扑倒，又挣扎起立，最后不能支持，向后倒去，"僵尸"，死去。

徐策跑城　京剧传统剧目。周信芳表演艺术的代表作，以歌舞见长。徐策同情薛家，痛恨奸佞。当听到薛家后代发兵报仇，悲喜交集，但听到薛家要造反，又怕生灵涂炭。后薛刚听他教训，由他上朝奏本。徐策抚今忆昔无限感叹，怀着激动的心情赶向皇城奏本。原为徽戏，最初王鸿寿移植过来，并有新创造，他不愿有的人把徐策演成衰老不堪；跑城一场创造了十字形的走法，改变了原来走过来走过去的单调走法，唱的〔高拨子〕也比较有力。

周信芳在王鸿寿的基础上，进一步丰富和创造。他不着重交代情节，而是抓住主人公此时此地的心情，以歌舞形式加以放大、渲染，成为一出很有特色的麒派戏。戏的第四场，家院来报，南山发来人马，徐策登上敌楼观看，跟着〔小倒板〕锣鼓转身，以八分面向着台下。右手颤抖着，合着锣鼓的节奏捋胡须，一面用眼往城下搜索，随着最后一锣，手用力一顿。接着唱〔高拨子倒板〕："忽听得家院一声禀。"家院再报"小将跪城"！徐策往城下看，看不见，轻轻呀了一声，叫板，往后撤一步，接着〔垛板〕。"老徐策，我站城楼，我的耳又聋，眼又花，我的耳聋眼花看不见城下，儿郎哪一个跪在城边……"。这段唱主要配以眼神与双手的动作，唱腔越唱越紧，身段手势的节奏与之一致，一气呵成。唱到"要想开城万万不能"时，行腔，双手托须，头也颤动起来，帽子上的活动部分也随之颤抖。院子报说："少爷来了！"徐策一惊，顿时忘其所以，往前一扑，院子赶忙一挡，徐策往后一退，又一乐，表现出他急切盼望薛蛟搬兵回来的心情。后来薛刚、薛蛟要传令发兵，"杀上天子午朝门"。徐策一看薛刚真要反了，着急，搓手。薛蛟正上马要走，徐策抢上一步，抓住薛蛟的枪，一抓一拖，问："你要作甚？"薛蛟说："要杀进午门报仇。"徐策又气又急，说："好好好！你要造反，却也不难，来来来，一枪将为父刺死，然后再反！"好好好三字切开来念，念到第三个"好"字，一顿。一面说，一面夺枪要刺自己。薛刚、薛蛟答应暂不发兵，先由徐策上朝奏本。徐策见薛家后代英雄气概，高兴得马也不骑，轿也不乘，急急忙忙步行上朝。这段载歌载舞的表演，便是"跑城"。徐策在上场门台口，合着经过变化的〔风点头〕锣经，双抖袖，水袖下垂，使之波浪形地前后微微摆动，右手猛抓袖，左腿踢袍，左手接住袍角，往下一绕一压，起〔高拨子〕过门。还未举步，身体先微微摇动起来，慢慢侧着身子向下场门走"倒步"，步子由慢而快，然后稍转身向着下场门台口抢前几步站定。过门正好拉完。到了下场门台口，左手托玉带，右手由上而下划圈，正指出去唱"湛湛青天不可欺"，唱完，右手抓袖，往右转身，右手就势往后一背，左手在前托玉带，在第二个长过门里甩步向上场门走斜线，在过门的小花点儿里，右抖袖，左抖袖，双抖袖，再把水袖抖上来，正好过门拉完，左转身接唱"是非善恶人尽知"。然后走向上场门台口，左手向右侧指出去，唱"血海的冤仇终须报"。接着右手抓袖，左转身，左脚微抬，左手撩袍，向下场门走半个对角线，边走边唱："只看来早与来迟"。……配合这一段〔高拨子〕的唱腔，周信芳设计了一组丰富、凝炼、豪放的舞蹈身段。抓袖、撩袍、踢袍、抖袖、翻袖、托须、弹须、颤手、转身、倒步、蹉步、绕步、蹉步……时而一节拍跑二步，时而一节拍跑三步，二步三步加以交织。时而左右斜步。跑城也不是一般的圆场，有时走斜线，有时走对角线，有时走弧线，有时走圆形线。唱完"青龙会还有八百兵"，下面是紧板，急走急唱，表示他越想越着急。先是抬头看看天，用右手一指，唱"看看不觉天色晚"，指的时候，右手向左向右划圈，向左斜指出去。唱完，顿右脚，踢左脚，把袍角踢起来，接住，把袍角扣在玉带里，唱"急急忙忙走进城"。然后右手抓袖，左转身向下场门台口走弧线，唱"老夫上殿奏一本，一本一本往上升"……如此越走越快，"三步当作两步走"，"两步当作一步行"，踉踉跄跄，

脚下一绊，摔倒在地，他带着笑喘着气："哦，呵呵呵……"，在〔纽丝〕中站起来，面朝里，往左转身，先理理胡子和衣服，至后右手抓袖走向上场门台口。锣鼓稍缓，唱"老夫上殿……"甩胡子，左手托须，右手直指出去，唱"把本升"，拖长腔。唱完，回脸向下场门，左手抓袖，右手抓袖，左转身，合着锣鼓点子，往下场门走。越走越快，走到台中，脚步不稳，用绕步，身子一晃，右手把水袖猛一翻，往后一背，左手前托带，抬左腿，右脚往后退，怕跌倒。退到上场门台口，站住了，左腿并不放下，用右脚站着，微微屈腿顿几顿，起〔尾声〕，合着〔尾声〕的节奏，左右跨步下场，跨步时两腿像划圈子似地撇腿跨出去，连续不断，越走越快，蟒袍下摆平洒而开，下场。跑城的过程层次分明，越跑越快，白须飘拂，水袖翻飞，袍襟腾舞，仿佛是一个气势雄浑的大草字。配上〔高拨子〕唱腔音乐，载歌载舞，浑成一体。周信芳以优美多姿的舞蹈身段，生动地表现了人物的步履踉跄和无限激动的心情，成为京剧舞台上文戏武唱的表演范例。

欧阳予倩的"红楼戏"　民国二年(1913)，欧阳予倩曾以话剧形式编演过他的第一个"红楼戏"《鸳鸯剑》，敷衍尤三姐故事。民国四年春，欧阳予倩下海搭班演京剧不久，开始在上海编演"红楼戏"，先是与杨尘因、张冥飞合编《黛玉葬花》，始在春柳剧场作余兴演出，予倩的黛玉，陈祥云的宝玉，胡依红的紫鹃。在丹桂第一台重排时，与周信芳合演。予倩所饰黛玉扮相俊雅，嗓音清越，杨尘因称之"高髻倩妆，翩翩翠袖"。后来又与查天影等继续编演"红楼戏"《晴雯补裘》、《鸳鸯剪发》、《大闹宁国府》、《宝蟾送酒》、《馒头庵》、《鸳鸯剑》、《黛玉焚稿》、《摔玉请罪》等。欧阳予倩编演的"红楼戏"颇多创新。这些戏虽然按照二簧戏唱，但借鉴了话剧的分幕方法，把许多情节归在一幕中，以避免旧戏场子太碎的弊病。他还尝试设计虚实结合的新布景来烘托表演，如《黛玉葬花》第二场黛玉吃了闭门羹，伤感不已，这里制作了幽雅凄清的潇湘馆的场景，回廊下挂着鹦鹉，纱窗外浮青吐翠，摇曳婆娑。欧阳予倩表演细腻，歌舞结合，第三场黛玉百无聊赖，想弹琴，可是琴不成声，去调鹦鹉，鸟也不能给她慰藉。她信步出房，见春残花落，命紫鹃取花锄去葬花，"扫香帚贮红囊花锄一柄，去到那沁芳桥葬玉埋春"。唱词与舞蹈身段和谐结合。欧阳予倩演出《宝蟾送酒》时，不穿古装，穿褶子，套长背心，束腰带，头上梳抓髻，戴的花也很素净。在《馒头庵》最后一场，吸收电影表演手法，设计了秦钟梦幻的场面。在梦中，秦钟再次与智能相会，台上用纱幕，云景，设计了一个象秋千一样的东西，在舞台上端的天桥上系上钢丝，在上面操纵。欧阳予倩饰演智能，他站在秋千木板上左右摇荡，一会儿一腿悬空，一腿蹲下作卧鱼的动作，一会儿下腰，台上看去如同在空中飘飞翻腾。且边做舞蹈身段，边唱一段〔反二簧〕唱腔，唱舞结合，充溢了浪漫主义的情调和悲剧的气氛。由于欧阳予倩的表演清雅新颖，遂获"北梅南欧"之称誉。

走麦城　京剧传统剧目。王鸿寿、夏月润、林树森都曾演过该剧。王鸿寿徽班出身，他演关公颇多创新。演时，勾红脸，戴三绺长髯，扮相庄严，动作端庄大方，唱念沉稳有力，

唱腔多用徽调，仿〔高拨子〕，唱〔梅花板〕。在表演方面，他创造的关公不同于一般的靠把老生，而是既有架子花的身段，又有长靠武生的身段，并糅合了武老生、文老生的身段。此外，还加了一个马童作为衬托，并丰富了马趟子，演得相当火爆，一出场，关公受徐晃夹攻，大败，退走麦城。他两手提刀上场，手下三次报告，第一次报子报糜芳、傅士仁投降东吴，公安、南郡陷落，关公脸上一惊，身子一震，感叹自己用错了人；第二次王甫报告烽火台失守，这次震动的动作更大些，表情也更深一层，"烽火台失守，只恐荆州难保"；第三次马良报告荆州失守，这时的身段表现震动更大，手中的刀几乎落地，马也震得嘶叫起来。他想到荆州失守，无颜再见汉中王，这时眼神由微闭而睁开，逐渐变得失神目呆，一看手中的青龙刀，眉一拧、眼一闭，刀一横，身一探："自刎了吧！"后在军士相助下决定突围。"踏雪"一场，关公用"大刀花"、"钓鱼"、"亮相"等动作表现往左突围，半个圆场后，再起大刀花，上膀子刀交左手，右手勒马，表现往左冲时，马已劳乏，没有冲出去，归里起大刀花，背刀亮相，从脸神、眼神中显出人困马乏之态。这时退出一支袖子，为下场做准备。"被擒"一场，关公的夫子巾已稍稍歪斜，一手提刀，一手勒马，走大圆场。随走随吹髯口，表示气喘吁吁。王鸿寿曾跑三个圆场，吹起七绺髯口，越走越快，越吹越高，堪称绝技。王之后，只有李洪春也能吹起五绺髯口来。关平前来追他，圆场，接着出刀，戮刀亮相，显出精疲力尽的不支状态，听到关平报告赵累已死时，关公急切地问："赵、赵、赵、赵累他、他、他、他、他死了么？"接着鼓励关平："儿啊！你、你、你、你不要害怕(左手持刀，右手托髯，侧身朝关平，眼微睁)，你要放大胆！(右手晃动拍胸)随父杀、杀、杀，杀出重围！"这一高呼，身子一震，赤兔马受惊嘶鸣，关公急勒战马。最后开打，关公褪出两只袖子，表示卸甲、被擒。整个表演层次分明地表现出关公每况愈下的境况和失败的惨状，塑造了一个失败英雄的形象，呈现出一种悲壮美。白玉昆的《走麦城》也宗王鸿寿，他又有一些新的处理。最后一场当关平念完"启父王，赵累将军死在万马军中"，这时关公、关平、马童三人同时变脸亮相，全台灯亮。关公一双炯炯有神的眼睛一瞪，全身一动不动。就像雕塑一样，亮相半分钟之久，反映出关公赴难前的内心活动。最后在吴兵、魏将喊杀声中，关羽扔了青龙刀，脸向后台，走一个离地二尺多高的"肘棒子"，表示掉进陷马坑升天。

哭祖庙　京剧剧目。为汪笑侬自编自演的剧目。写三国末期，魏将军邓艾进逼成都，蜀汉刘禅准备投降，其子刘谌哭谏不从，回府杀妻与子，哭祭祖庙，自刎而死。这是一个唱功戏。剧中刘谌唱段多达一百多句，汪笑侬唱来慷慨沉郁，淋漓酣畅，显示了"唱"的扎实功力。汪笑侬在唱腔方面，宗汪桂芬，兼取孙菊仙、谭鑫培之长，并以徽、汉两调渗入，熔冶于一炉，形成了一种苍老遒劲、慷慨悲郁的独特风格。《哭祖庙》中三段〔反二簧〕唱腔，汪笑侬巧妙地运用垛板的形式，通过鲜明的节奏、简洁的语句，反复深入的宣叙，表达人物复杂的思想感情，具有较强的感染力。第一段"好一个赵将军浑身是胆"是对昏庸糊涂的刘阿斗的讽刺，"那时节，我父皇，睡怀中，他昏昏沉沉睡梦间，直到如今，竟睡了几十年"。这整个一

句，是个垛板形式的下句，从句式字数看，似乎不很规整，可是他唱来仍是垛板的节奏。句中的“直”字用抢板，“竟”字用闪板，由于善于灵活运用，显得紧凑俏丽，贯通一气。第二段，“我言道势已危急”，这是刘谌回潮向刘禅进谏的内容，说理性强，语句明白如话，句式几乎全由垛板组成，这一段节奏铿锵，情绪激昂，如江河一泻千里，一气呵成，结句有力，是《哭祖庙》的主要唱腔。第三段“想起了先皇祖令人悲叹”，回忆刘备的功业，唱得悲凉沉郁，有些句子节拍非常紧促，但唱得字字清晰，足见嘴皮子功夫的过硬。最后“断送在眼前”收腔，归于西皮旋律，这是一种破格，增加音乐的色彩。汪笑侬的唱颇受行家赞赏，瘦碧生《耕尘舍剧话》云：“檀板一声，凄凉忧郁；茫茫大千，几无托足之地。出愁暗恨，触绪纷来，低徊咽呜，慷慨淋漓，将有心人一种深情合盘托出，借他人酒杯浇自己之块磊。”《哭祖庙》的唱腔就是得此中之妙者。

武松打店　京剧传统剧目，又名《十字坡》。这出戏写武松杀了西门庆之后被发配孟州，路过十字坡，投宿在张青、孙二娘开的黑店之中，黑夜发生格斗的故事。盖叫天自二十世纪三十年代中期开始钻研武松戏，曾在上海更新舞台出演头二本《武松》。《武松打店》是他的拿手折子之一，首先是自始至终紧紧扣住人物的性格特征和心理活动。武松杀了西门庆后被判流刑，在被押的途中时时提防有人暗害，见孙二娘长相粗壮，店中墙上又挂着腰刀弓箭，便心存疑虑。孙二娘见武松虽是犯人，但两个解差又对他颇为客气，则怀疑他是官府奸细。这就是二人相互试探的心理依据。相互试探分三个回合，先在住店时相互用语言试探对方，继而是孙二娘送武松进房时，趁机摸他腰间有否武器公文，最后是孙二娘黑夜进房窥探，双方摸黑格斗。整个过程表现出武松的警惕机智，威武勇猛。他开始仅怀疑这老板娘不是善类，到孙二娘手执匕首进房，武松“判明”她是蓄意暗害，这才动了杀机，其心理流程极其清晰，二是摸黑厮打的动作技艺精湛，干净利索。一阵对摸后，武松举铐打去，孙二娘一刀向他腰里扎来，武松让过，乘势握住她的手，两人夺刀。武松夺过匕首，乘势用刀向她两腿削去，孙二娘一个“倒扑虎”让过，人刚落地，武松一攮子（匕首）劈头扔过去，手起刀落，孙二娘将头偏过，刀从她头边擦过，戳在地板上，这里盖叫天用的是真刀，又狠又准，惊险异常。一刀之后，武松正云手，转身后罗帽一甩，高高竖起，拧眉、瞪眼，左右手五指分开手掌向下，作“鸟探爪”式，然后变为前后攥拳的姿势，表示其警惕与威武。接着双方起步摸刀、夺刀、抛刀，半过河，么二三打叉加豆腐车、蹁腿、一盖两盖，然后踢孙二娘“抢背”，武松用双手握拳高举作罗汉式亮相。孙二娘闪到台里喘息抚伤，武松单独舞一套拳，表示他在寻找对手，保卫自己。接着又是相互摸索，两人碰着对打。武松两手分抓住对方的手和腿一拧，打她一个“扭丝扑虎”，武松上前抓她，她就地“乌龙绞柱”踢武松“抢背”。起身后，武松跳上桌子，二人揪住上桌，跳下扭成一团，孙二娘走一“滚背”，欲穿窗而逃。武松抓住，扔她“扑虎”，并随手拿起桌子向她飞去，孙二娘仰面倒卧在地，用脚蹬桌，最后孙二娘败下。接着是孙二娘唤来张青，互通姓名，误会冰释。这段厮打紧凑精彩，真刀飞桌，惊险

扣人。三是注意眼神的运用。孙二娘在武松腰间一摸，虽很轻巧，武松已经察觉，这里主要用眼神流露出警觉的神情；孙二娘摸黑进房，向床上摸去，碰到武松的身子，正在假寐的武松猛然将两眼一下睁开。他用脚蹬了个空，又伸腿向床下探索，这里用眼神表示进行探索的神气，因为是黑夜，他是以看表示屏息凝神之谛听。另外盖叫天特别注意造型与动作的美感。如武松进屋睡觉，盖叫天参照卧虎罗汉倚虎而眠的姿态，侧身面向台下，右手握拳支头，左手因被铐着，借势握着右臂，两条腿，一竖起，一横盘，身子上下各成两个大小不同、排列不同又相互对称的三角形。而他的脱褶子，踢大带上肩等动作都显得轻捷、刚劲。整个表演过程，达到了精、气、神的统一，力与美兼备。故被人誉为"江南活武松"。1952年该剧参加第一届全国戏曲观摩演出大会，荣获中华人民共和国文化部颁发的荣誉奖。

西游记　京剧连台本戏。二十世纪三十年代，由张翼鹏主演以其情节丰富，形式新颖，在上海久演不衰。张所演的孙悟空，与北方的杨（小楼）派，南方的郑（法祥）派都有所不同，猴性、人性、神性三者兼而有之。刚出世时，偏重其猴性，眨眼，搔痒，打喷嚏，扇鼻子，双手蜷曲如爪等。五指山拜唐僧为师后，偏重人形，是"猴形人"，既是猴又不是猴，并将武术中的螳螂拳吸收在手眼身法步中。成神之后，则在机灵的性格中增添了几分稳重感，动中有静，脱净火爆，显示出齐天大圣斗战胜佛的神威。这里艺术创造以孙悟空的性格发展为依据。张翼鹏扮演的孙悟空身段优美，造型独特，武打炽烈，技巧性高。孙悟空与哮天犬格斗一场，剽悍猛烈，真狗与人同台演出，翻打扑跌，最后哮天犬一口咬住了孙悟空的腿。由于平时对狗精心训练，演出时十分逼真，惊险。张还学习发展了乃翁盖叫天脚上耍圈，手上弹琵琶的绝活，丰富成脚下耍两个圈，一手耍旗，一手顶鞭的"一身四绝"。他的单对打，化学把子，融"难、奇、巧"于一体，颇得出奇制胜之妙，他从不参加"群荡子"的开打，前面武打再火爆炽烈，也总盖不住他。张的孙悟空扮相也有独到之处，脸上画红色桃形，四边勾白粉，眼皮上勾上几笔黑，简洁生动。在老君炉里炼就火眼金睛之后，再在眼圈上加几道金边。张在《西游记》中还演过杨戬，蜈蚣精等角色，也各有特色。他演的杨戬与别人不同，貌似韦驮，额上画金睛，携真狗上台，耍三尖两刃刀，连唱带舞，表演丰富。饰蜈蚣精，内穿大红彩绣的衣裤，上罩黑色背心，背上画以蜈蚣花纹，双脚如爪，外穿开氅，翎子狐尾。出场时，先是只见一条蜈蚣满台爬行，在〔四击头〕中，台上灯灭，再亮时化成人形。使一对月牙形兵器，形同双螯。在传统剧目《八大锤》的双枪基础上加以舞法变化。与孙悟空对打时，在平台上，一串小翻接抢背下地，蹿入后台，孙悟空追上用手一抓，抓出一条大蜈蚣。舞台演出颇能引人入胜。《西游记》的舞台美术设计也很出色。"闹龙宫"中舞台上装上巨大的玻璃框子；"无底洞"中，布景从台上延伸到剧场大门口，台中巨大的莲花宝座一直搭到后台，使整个剧场都在景中，观众进场就如同进了一个深不可测的无底洞，构思新颖，制作考究，颇得观众称道。三十年代，《西游记》在上海大舞台连演八年之久，卖座始终不衰。当时曾有"看不煞的张翼鹏，唱不坍的西游记"的说法。张翼鹏也因此被誉为"江南活猴王"。当

时武生中不少人从学张之《西游记》，绍剧的六龄童便是其中之一。

雅观楼 京剧传统剧目。这出戏是讲李克用之十三太保李存孝为赌玉带去擒孟觉海的故事。原是一出武小生戏，自张翼鹏以武生应工演出后，便成了小生和武生两门抱的戏了。张翼鹏演的李存孝，比之老派演法有很大改动，注意在扮相、表情、身段上加强孩子气，表现他是个打虎牧童出身的少年大将，颇有独到之处。首先在人物造型上与老派不同。他头上不戴额子（老派都戴大额子），只戴一形象生动的大虎头盔；不吊眉，额前借鉴老旦的勒子，横勒一道水发，中间缀一珠泡，两鬓两个发卷，显得稚气；背后加全虎皮甲，前爪护肩，后爪护胯；脚穿黑色绣轱辘钱的厚底靴。手中兵器除原有的混唐槊外，又根据《飞虎山》的剧情加一短兵器"笔砚挝"（音"抓"，又名"劈天槊"）。此外还加了一面令旗。在表演上也紧扣孩子大将这一身份。"起霸"的动作幅度比较小，抬腿时，并不抬得很高，先用脚尖点地，再抬起来，收腿，亮靴底再伸出去。右手推出去，左手拉山膀，都不像一般起霸那样有份量，而是如太极拳那样刚中带柔。在唱"霎叫他一个个无投无奔"一段时，动作优美，最后抬右膝，左手背顺势"啪"地一下掸右腿，单腿转身亮相。在念"那朱温不过一勇之夫，怎知俺李先锋的手段也"时，右手打左掌，一拍右腿膝盖，往前一推，在小锣声中抬右腿，亮相。传令派将一场，在唱"镇东山……镇南山……"一段曲子时，老派演法没有什么动作，他则加了一套"耍令旗"，把起霸时插在腰间的令旗拔下，边唱边耍。开打时，没有翻扑，也没有很强烈的大动作。见班方腊的一段有一套舞混唐槊，身段动作结合音乐曲子，成为一套舞蹈。打死班方腊后，边舞边唱，其中有一个小出手，扔得不高，就用手一绕一抄，很见功力。唱完"俺今日耀武扬威"后，抬左腿，抡槊亮相。后面在见孟觉海时，再加上笔砚挝，长短两样兵器同时用，有新设计的把子。虽有出手，但不是太多，只在几个地方运用，安得非常适当妥帖。例如在和番将开打一场，"大边"一番将走"扑虎"，他背混唐槊，扔笔砚挝，同时"蹦子"过八虎番将，左手接笔砚挝，连鹞子翻身，右手混唐槊把对面来的另一番将打一个"封门锞子"，左手前伸竖举笔砚挝，右手过头顶横持混唐槊，左脚点地，侧身亮相，造型非常优美。在追赶孟觉海，念"孟觉海，你往哪里走"时，把混唐槊扔上去，下来在脖子上转一圈，接住，串鹞子翻身亮相，追下。这些都表现了李存孝的武艺高强，机智灵巧和少年英雄气概。总之，他的表演刚柔相济，节奏鲜明，舞蹈性强，动作美观新颖，开打干净。传说自张翼鹏唱红此戏后，原也擅演此戏的叶盛苓便不大演了，而有些北派武生也转而学张的演法。

一箭仇 京剧传统剧目，又名《英雄义》。演曾头市护庄大教师史文恭一箭射死梁山头领晁盖后，卢俊义、林冲等奉命拜庄劝其归顺，史不从，遂起战端。史败，被擒往梁山。此系清同光年间上海早期京班艺人中周长山，沈韵秋之擅演剧目，沈将由老生应门的髯口功移用于武生行当，使一出原本较普通的武戏，成为一出唱做念打并重的剧目。辛亥革命后，演此剧有造诣者，除沈之高足常春恒外，当推盖叫天。盖的《一箭仇》，初为乃兄张英俊所授，以各式迅猛、火爆的武技见长，世称"老派"演法。在此基础上，他认真习取"沈派"耍髯

口等精湛表演技法，着意刻画剧中人物性格，在长期艺术实践中不断磨砺创造，遂发展成为以“武戏文唱”为标志的“盖派”艺术代表杰作之一。“拜庄”一节戏，传统的演法是史文恭在〔四击头〕锣鼓中出场亮相，盖叫天改为在〔原场〕锣鼓中缓步而出，然后在锣经和〔风入松〕曲牌音乐伴奏下，配合弹髯、撢髯，以撩视、瞟睨，上下打量等眼神和因人而异的语气，展露出史文恭狂傲与或戒备的心态，及其与几位来客间不同的关系。当史文恭与卢俊义言语不合、势将决裂之际，史勃然起身，掏髯口，一甩，怒目圆睁，手攥蔽开褶子，低抬腿，亮靴底，迈前三步，上身不动，止步站定时，衣褶下摆在锣鼓声中来回三摆，从而，美观而传神地揭示了这一人物“火爆性子里有骄气”(盖叫天语)的性格特征。随即，史文恭力战四将：与卢俊义打“对枪”；与林冲打“剑枪”；与燕青打“棍棒枪”；与武松打“单刀对枪”。四套“单对”把子的武打套数，技法，速度各具特色，与各人的身份性格恰相对应，开打节奏由缓趋疾，组接成一结构严整而流畅的武戏场面，打出了个性，打出了感情。“望庄”(“回庄”)是紧接开打之后，表现史文恭明知强敌难挡而不甘示弱的一节独角戏。传统的演法多以〔搜场〕锣鼓伴奏的“揉肚子”舞蹈来展现人物焦虑复杂的心情。当史文恭念“且住。方才交战，几载不见，他的枪法益发精干了”这句时，“他的枪法”之后，抛髯口，一锣，起连环腿，飞脚接念“益法精干了”。二十世纪三十年代后期，盖叫天贴演此剧(饰史文恭，周信芳饰卢俊义，高雪樵饰林冲，张翼鹏饰武松)将此处的表演改为念“他的枪法”之后，抛髯口，飞天十响，抬腿转身撢髯，接念“益发精干了”。使动作与舞姿更为洗炼而富有表现力。当史文恭作出当夜三更偷营劫寨的决断、吩咐庄丁们“快下去安排”，众庄丁悉数下场之后，为揭示特定情境下史文恭紧张复杂的内心世界，有一系列繁难的动作表演：演员面向内，背对观众“拉山膀”退至台口中心，转身，一抬眼，(两锣)，叫头，“且住”一声，耍眼珠，以示焦虑万分。接着配合“只怕此庄难保”的一段“内心独白”式的念白和歌唱，合着锣鼓与唢呐曲牌〔风入松〕伴奏音乐，左手护髯，搭于右肩，回腿，抬左腿转身，撢髯，圆场。云手抄大带踢于肩上，右手掏髯往上弹，抬腿转身。左手插腰，左勾腿，右弹腿，右手往左指——一看；右手插腰，右勾腿，左弹腿，左手往右指——一看；“鹞子翻身”接“转身卧鱼”——又一看。双手掏髯，两绺双弹，接双手呈兰花指将当髯(“黑三”之中间一绺髯口)往正中撢出，接左手抓绕中绺搭于左肩，接云手，跨步、转身、撢髯，在〔四击头〕锣鼓声中作“一顺边亮相”。这一联串身段动作边式流畅，精采纷呈，刚柔相济的舞姿与贯注全场的眼神辉映交触，充分突现出史文恭鲜明的性格与饱满的形象，给观众以美的享受。剧中史文恭穿白箭衣(原先着紫箭衣)戴扎巾，系紫鸾带，着厚底靴。盖叫天早年演出时，按传统演法着厚底靴，走“旋子”“甩水发”。1961 年，在浙江京剧团排演此剧，先在杭州、后又晋京作示范演出中，时年七十三高龄的盖叫天，虽不再走“旋子”和“甩水发”，但仍然走“抢背”，一招一式，不洒不漏地精心塑造了史文恭这一舞台艺术形象，深得剧界内外的钦重与赞誉。由盖叫天主演的《英雄义》一剧的片断，曾与《白水滩》、《武松》等剧一起，于 1954 年，由上海电影制片厂拍摄成

《盖叫天的舞台艺术》影片。

狸猫换太子　京剧南派包公戏。南派包公与北派包公表演风格有所不同，属老生应工。常春恒、小达子（李桂春）、李如春等均为代表。小达子从脸谱到表演都有创造。其脸谱把原来全黑改成下半部为黑里透红的糅脸，又把包公头上戴的尖翅纱帽改为相貂。表演上讲究稳健而有气度，演得凝重而不呆板，火炽而不粗暴，人称“活包公”。而李如春原演老生，后改花脸。他私淑小达子，后来在连台本戏《狸猫换太子》中饰演包公。与小达子所演也不尽相同。比如改用大花脸嗓子唱。后来与赵如泉同台演包公戏《铡美案》、《探阴山》、《铡判官》等。他所演包公基本上走小达子的路子，但并不照搬，而是博采众长，既学小达子演唱的劲头、力度和高调门，又学常春恒的白口，还学周信芳的眼神、节奏，自己再结合剧情加进适当的身段与表情。唱是老生的底子而兼有较重的花脸味儿，讲究遒劲有力。他的脸谱不像小达子那样在脑门上画整个月亮，也不似常春恒过于干净漂亮的粉红脸，而是画半个月亮，白道稍弯，服饰亦有变化，不戴相貂，而戴纱帽。从 1951 年到 1954 年在上海天蟾舞台演出《包公》，连满数百场，表演更臻成熟，形成神完气足，火炽激烈，力度强烈的艺术风格，有“江南活包公”之称誉。

黑旋风李逵　京剧剧目。1952 年由上海人民京剧团首演，集体改编，后经田汉、欧阳予倩、齐燕铭等加工。全剧分“讨令”、“下山”、“酒店相遇”、“登龙定计”、“真假李逵”、“杏花村抢亲”、“大闹忠义堂”、“酒店对质”、“破曹庄”、“负荆请罪”等十个场次。其中“下山”、“杏花村抢亲”是李逵的重场戏。王正屏主演此剧，他在扮演李逵这个人物时，博采众长，吸收侯喜瑞的耿介、金少山的大度、裘盛戎的醇厚、盖叫天的刚健、周信芳的苍劲，熔于一炉，塑造出一个全新的艺术形象。他表演细腻传神，注重结合特定的戏剧情景，刻画人物的心理活动。如“下山”一场，一段[导板]、[散板]，配以舞蹈身段，生动地描绘了春暖花开的季节，李逵兴冲冲奉命下山的欢愉心情。他在内唱〔导板〕“奉命改扮……”出场亮相，照一般演法，接着该唱〔导板〕的下半句。然而王在这里添了一个胡琴垫头，表演上深深吸一口气，双目飞快四下一扫，然后再唱出“下山岗”三字。细腻地刻画了李逵热爱自然，喜形于色的心态。这一场还借鉴了昆曲《钟馗嫁妹》的舞蹈身段有抛袖，左抛袖，右抛袖，双收袖掖褶子掐腰上看，极为优美传神。一阵风过，吹落桃花瓣，李逵抓起花瓣，念“好红的桃花瓣”，抓拳一翻，看自己的手背，又念“好黑的手啊！”每演到此，台下反应强烈。这一场把一个热爱梁山、爽利率直、粗而不野的李逵形象刻画得栩栩如生。在“杏花村抢亲”一场，王正屏吸收了盖派、麒派的表演艺术，运用醉步，念白等艺术手段刻画人物。结尾处，在锣鼓“夺刀”中，设计了一个“踢大带上肩”的动作，这是旧时净行中所没有的动作，形象地刻画了李逵嫉恶如仇，急如星火的性格特征。此剧 1952 年正月在上海人民大舞台首演就一炮打响，1952 年底至 1953 年初赴北京汇报演出，经田汉等加工磨炼，把原先四小时的戏，精炼压缩成两个半小时。在京演出时还得到梅兰芳、谭富英、裘盛戎、袁世海等名家的指点和赞赏。1954 年

该剧参加华东戏曲观摩会演，荣获剧本一等奖，演出一等奖，音乐一等奖，王正屏获演员金质一等奖。1959 年经重新修改加工，参加国庆十周年的献礼演出，再次引起轰动。由于王正屏在该剧中表演出色，被誉为“江南活李逵”。

十八扯　京剧传统剧目。又名《兄妹串戏》，清末汪笑侬、吕月樵等曾在上海演此剧，此后荀慧生、尚小云等亦演出。此戏属于玩笑戏一类，没有固定剧词、唱腔，以学唱各种流派唱腔为其特点，并靠演员在台上即兴发挥，以展示演员多方面的艺术才能。约在二十世纪四十年代之后，上海演此戏较有代表性的演员是童芷苓。起先是童芷苓同李宝魁等人通过“摆龙门”、“侃大山”的形式，东拉西扯“扯”戏。当初甚至用进“莫不是印度发来的兵”这样的唱词，和《铁公鸡》的“马趟子”等。后来在演出中不断修改加工，逐渐演变成一出生动活泼的生活小戏。

童芷苓演此戏的最大特点是模仿流派唱腔、表演，生、旦、净、丑行行都行，且逼真、形象。她抓住各种不同行当、流派的特点，进行艺术夸张以达到喜剧的效果。她的表演洒脱自然，把剧中人妹妹演成一个十三四岁天真可爱的少女。她学四大名旦梅、尚、程、荀都能抓住他们的特点。荀慧生看后称赞学得认真，学得像。为学好《定军山》中老黄忠的唱，她专门跟孟小冬的老师学老生腔，为学好老旦腔，特意向李金泉请教。学姜妙香的小生唱念表演，亦惟妙惟肖，可算一绝。

《大劈棺》中的“二百五”　京剧传统剧目。“二百五”是《大劈棺》中灵堂上的一个纸糊人，因由僮儿花二百五十文钱买来而得名。民国二十八年(1939)，刘斌昆与筱翠花合演《大劈棺》时，对二百五的形象有所创造。他出场由僮儿把他从台侧抱出来，僮儿把他放在椅子边上，他半脚在里，半脚在外，摇摇晃晃而终不倒下。随着僮儿对他东逗西引，二百五相应演出种种滑稽的腔调。虽然这只是一个逗笑角色，但由于刘斌昆的表演精彩，别具特色，故演出时剧场里往往出现“炸锅”的强烈效果，甚至“喧宾夺主”。刘斌昆有一副好嗓子，功底较深，又得名师传授，集诸家大成而擅其胜，尤其好在滑稽冷隽，时有“江南第一名丑”之誉。除刘斌昆外，曹四庚、梁次珊、小百岁、筱文林、郭步亭等也演二百五。曹四庚矮小灵活，口齿清晰，梁次珊演得比较过火。郭少亭有一次演出时，饰春云的演员替他把纸吹燃着了，烧痛了手，后来他就预先将纸吹的后半截浸湿了水，这样烧了一半可不吹自熄。



火凤凰　京剧剧目。1961 年创排公演，初名《凤凰树》。写白鹭鸟率小鹭鹚抵抗入侵的秃雕，在战火中烧炼成火凤凰，秃雕则玩火自焚的故事。该剧在扮相、武打和出手等方面

有很多新的创造，体现飞鸟的特征。张美娟饰白鹭，头戴鹭鹚盔，身披借鉴腰包设计的披风，连着袖子，象征翅膀。兵器则以双枪为主，舞动起来好似双翅翻飞。练兵一场，结合飞鸟的造型动作，有舞双枪花、鹞子翻身枪花、耍双脱手扔枪、绕弯子扔枪、上下扔枪、扔枪亮相、皮球花枪等。小鹭鹚则用特制的羽形刀。开打一场，为表现鸟类腾飞打斗，在踢枪出手时，把过去一般三个人持六杆枪，增为七杆枪，使半空中总有一杆枪在飞。并设计了托举飞人踢枪、仰面踢枪、劈挑踢枪、燕子双飞四踢枪、虎跳踢枪、摔提踢枪、背包踢枪、前空翻踢枪、踩在雕王腿上踢枪，以及仰面窜毛、左右耍枪花等。还创造了难度较高的"下饺子"踢枪：甲乙下手（贺梦梨、孙正琦饰）两面连续扔枪，白鹭左踢右踢，上面还有枪飞过，用手挡着；那边枪从底下飞过来，再从这边踢过去；又从上面接枪，再扔过去。边踢边掏，枪飞半空，令人目不暇接。秃雕火焚白鹭，满台红光，白鹭由火焰围着下场。后面白鹭要变凤凰，须换装，所以这时用一个替身（王凤莲饰）持枪背对观众出场，翻前桥、后桥、倒扑虎、涮腰，表现她被火烧得抬不起头，然后火焰围着替身下场。接着红光转白光，白鹭变成凤凰上场，头戴凤凰盔，身穿凤凰彩衣，表现她越烧越美丽。凤凰用火反攻秃雕时，有一段舞双绸，代表火力。在开打中舞绸，这是首创。每条绸子长八米，一端有一小棍握在手中，还加上细藤，使长绸舞起来犹如舞双枪。有桃花、雁飞、前后左右、翻舞、旋转舞绸等花式。在开打中，舞绸与武行技巧密切配合，做扭丝扑虎抢背、左右旋扑虎、云里翻、滚背、案头叠肩、扫堂、旋子、出场过人、串小翻、串虎跳、扫倒扎虎、虎跳前扑、水波浪等筋斗。当白鹭一甩长绸，恶雕们就窜毛出去，表现烈火烧得秃雕东窜西逃。在整个武打中，演员们做到配合默契，没有等待、做作的感觉，做到稳、准、狠、快、美，而且情节合理。

周瑜归天　京剧南派《周瑜归天》唱做繁重兼重翻跌，要求演员要有好嗓子和好武功。以武生王虎辰演此剧最负盛名，在表演上有很多独到之处，充分体现周瑜的骄、躁、气、恼。当赵云点破周瑜的计策时，周瑜唱〔散板〕："听罢言来心头恼，二目圆睁似火烧。本督错把计用了，又中了妖道计笼牢。"唱第一句时，右手勒缰，左手在胯部背枪。在唱到"妖道"时，在过门中"倒把"，左手枪交右手，右手用枪掏右翎子，左手掏左翎子，横在胸前，接唱"计笼牢"时，左手翎梢指出，转圈子。这个动作新颖别致，造型美观，用在周瑜身上很妥帖。战败后，卸靠，戴水发，仍穿厚底靴。手持软藤枪（这是他的首创），出场时，手腕抖动，使枪杆成弧形大幅度上下颤动，渲染周瑜精疲力竭的状态和又气又恨的心情。这出戏还有两处最具特色的表演，一处是在唱"口口鲜血冒红光"一段时，随着节奏，单腿原地转圈。他这段唱的尺寸较慢，转圈的速度也慢，这样难度反倒愈大。还有一处是从三张桌子上"台蛮"下来。王虎辰的演法是："不衔水发，双手抱肩，人渐渐向前曲身，不"起范儿"，直接由重心转移而向下摔下来，在短暂的空中完成翻转动作。这比一般先"起范儿"（蹬脚，身略向上纵）再翻的方法，难度要大。翻下来时，双脚着地，双手仍抱肩，人半蹲，弯腰低头，水发垂于前。再挺身立直，一梗脖子，水发便很干净地甩向后面了。王虎辰之后，高雪樵、李仲林等

亦擅演此剧。

智取威虎山·打虎上山　京剧现代戏。“打虎上山”是《智取威虎山》的第五场。侦察排长杨子荣扮成土匪胡彪，准备打进匪窟卧底。这一场杨子荣的一段马舞极为精彩。这段舞蹈以传统京剧中蹦马程式及其他身段动作为基础，并吸收芭蕾舞的舞姿和民族舞中的骑马动作，加以提炼。杨子荣持鞭勒缰蹉步向前以表现他在浩茫的林海雪原纵马驰骋的飒爽英姿；以矫健有力的腾空拧岔（转身大跳）表现骏马跃过山涧时的勇敢无畏；用忽左忽右的骑马舞姿描绘山路的崎岖，又用缆马，滑岔等动作表现杨子荣遇到雪窝，排除万难，继续前进的豪迈气概；最后下马，前蹁腿，纵身双脚落地，脚尖踮地挺胸昂首亮相。这段舞蹈与杨子荣的[二簧]唱段“穿林海跨雪原气冲霄汉”相伴随，载歌载舞。这对演员来说是唱做繁重的段子，上海京剧院童祥苓演得极为成功。这一段在描绘自然环境，刻画人物性格，揭示人物精神面貌方面达到了情景交融，声色俱美的境界，艺术效果强烈。

智取威虎山·跳板滑雪　上海京剧院演出的《智取威虎山》中的第九场“急速出兵”中的一段舞蹈，表现追剿队战士们在茫茫雪原，顶风冒雪急速出兵，雪地行军的壮美情景。这段舞蹈以现实生活滑雪动作为依据，加以概括提炼，提炼成京剧舞蹈，它以双臂平展身稍前倾的舞姿以及蹲步、窜步、侧步滑行等动作为主要语汇，恰当地运用了双飞腿、小旋风等动作，并参考 了现代民族舞蹈中的语汇组成了一节有特定内容，人物、情节、意境的完整优美的滑雪舞蹈语言。在构图和艺术处理上，运用虚实结合，以静显动，以退为进等艺术辩证方法，出色地表现了追剿队顶风冒雪、霹雳火急地杀向威虎山的战斗情景。“攀山”一节把现实生活中的爬人梯、仰面攀山的动作舞蹈化，并与小翻、前卧、蹑子、云里加官等京剧翻打扑跌动作结合起来，生动地表现出解放军战士攀登悬崖险峰时的动人场面和不畏艰险的英雄气概。最后又加用了体育运动中的跳板，配以滑岔、串虎跳、小翻、大跳等动作，描绘战士们闯过陡坡绝壁之后从山上飞冲下山，一往无前，势如破竹的情状。这段舞蹈使人耳目一新，同时又体现了京剧舞蹈的特色，是京剧舞蹈创新的成功例子。



梁山伯与祝英台·回十八　《梁山伯与祝英台》是越剧传统剧目，而“回十八”是其他剧种的梁祝题材剧目所没有的。全场主要通过梁山伯一人的唱和形体动作表现对往事的回忆，与“十八相送”一场在重复中形成对比。表演上较多地运用了程式动作，发挥了传统戏曲时空处理自由的特长。范瑞娟的演出最有代表性，她重视在程式动作中体现出明确、充实、丰富的心理活动，并使形体动作的处理符合人物在具体情境中的内心节奏。

梁山伯从师母处得知祝英台是女子及托媒的消息后，兴致勃勃地赶往祝家庄，一路上

触景生情，回忆起十八里相送时的种种情景。他用〔散板〕在幕内起唱“祝家庄上……”，在小腔的余音中急步出场，到台左端，右手撒开折扇，左手撩袍，一个“亮相”，以兴奋的目光看着周围景色，显示出一路足不停步、来到当初送英台的旧地时的喜悦心情；再接唱“……访英台”三字，在拖腔声中自台左走到台右，和挑着行装急匆匆赶路的四九一碰面，发现他满脸是汗，气喘吁吁，才知道自己走得太快了，就用手招呼他“缓缓而行”，于是两人并肩上路，他一边走，一边看，一边想，由于极度兴奋，神态比往常开朗活泼得多，动作线也拉得很开。配合着对同窗三年共读的回忆，他撒开扇，从右边近腰处由低而高地斜线指向远方，目光也随着扇子的移动，渐渐向远方眺望。以上是第一个小段落，因情绪激动，节奏较快，显得他急于赶到祝家庄去。接下来，他缓步走至台中，用左云手翻水袖，视线自左至右地再一次细看周围，轻轻唱出“眼前就是旧时景”，唱到“就”时，已开始舞扇，右手执扇，左手执扇，手眼一致，自左而右抖过去；至“我竟是泥塑木雕不知情”，共四句唱是第二个小段落，节奏较慢，表现对十八里相送的笼统回忆和又喜又惊、自责自嗔的情绪。然后进入对十八里相送一路上具体情景的回忆，唱词比传统演法有所精炼，地点不一定全走到，某些情景处理成人物的想象，形体动作和唱词结合起来，节奏自慢逐渐转快，感情愈来愈激动。最后一个小段落是从到达长亭起至结尾，表演与唱腔的节奏急转直下，越来越快，表现山伯陶醉在爱情中急急忙忙赶路、恨不得插翅飞到英台身边的心情，把人物在整段戏中的情绪推到顶点。

西厢记·闹柬　越剧《西厢记》片断。崔莺莺昨夜隔墙听张生弹琴，勾起了女儿心事，她懒施脂粉，长吁短叹。在打开妆盒时，忽然发现其中放着一张柬帖，她猛然惊起，拿起来一看是张生写来的，马上像触电一样迅速撒手放掉；接着她又左顾右盼，担心被人发觉。当她看到旁边没有人时，又悄悄拿起柬帖，轻轻读张生的诗，内心充满喜悦，同时激起思想斗争：想复一信，却怕外人知道；若不复信，又叫人割舍不下。当她察觉到红娘上来后，强作镇静，故作怒容，质问这东西是哪儿来的。但镇静中有不安，怒容中有隐衷。红娘面对莺莺的突然翻脸，先是不慌不忙委屈分辩，继而目光一闪，机敏地一手抢过柬帖，说“待红娘到老夫人跟前出首去”。这句话的语气斩钉截铁，她却没有把脚挪开半分。她把柬帖故意在莺莺面前晃动着，一双含睁凝睇的俊目，似喜似嗔地斜睨着莺莺，察看她的反应。这时莺莺将怒容换成微笑，连忙加以阻止。袁雪芬、吕瑞英在分别扮演莺莺与红娘时，强调表演的含蓄和分寸感以及感情的交流。这也是越剧表演艺术的一个特点。

祥林嫂·失子丧夫　越剧根据鲁迅小说《祝福》改编演出的剧目。祥林嫂的儿子阿毛被狼吃掉，她回到家后又发现丈夫贺老六病死。剧中阿毛被狼吃是推到幕后处理的，祥林嫂一手提着阿毛用过的小篮子，一手拿着刚才替阿毛穿上的新鞋，步履艰难，踉踉跄跄地退着出场。她已经哭得死去活来，此时只有饮泣，在受到失子的强烈刺激后，她神情木然，两手下垂，下意识地走回来。到了家门口，她才意识到回到自己的家了。她以一瞬间的

停顿和无可奈何地使劲推门的动作，表现出怕把噩耗告诉丈夫，又不能不告诉丈夫的心理活动。进门后，她瘫软地靠在门旁，侧着头喃喃地说："阿毛爹，阿毛被狼吃了……"语气中充满悲哀。这一段表演，节奏缓慢，情绪压抑，语调低沉。她说了两声，发现屋里没有声息，不禁暗暗一惊。这时天已经黑下来，一缕月光照进屋里。她叫"阿毛爹！"听听没声音，又叫"老六"，仍没有回答，再叫"阿毛爹！"她惊恐地回头去看床上，见床上也没有人，于是一点一点摸过去，霎时瞥见贺老六躺倒在地上，她惊慌地"啊"了一声，猛地后退几步，一个大的停顿，小篮子和小鞋随之从手中掉下来。然后，她呼喊着"阿毛爹"，顿着脚以急速的快颠步奔过去，赶紧跪下，重重地摇着贺老六。她用手摸了一下他的鼻子，发现已经断气，"啊"了一声，右手抖动着，慢慢举起来，两眼直愣愣地定着，欲哭已无泪，只能仰头长号呼出"啊……啊……啊……"祥林嫂遭受失子丧夫双重打击后的极度痛苦，浓缩在这三个"啊"里。曾有人建议祥林嫂的扮演者袁雪芬在这里加一段唱，袁雪芬认为此时无声胜有声，人物已欲语无言，三个从心底迸出的"啊"更有力量。这段戏大约演五分钟，没有一句唱，没有一句对话，要求演员和角色化为一体，把人物感情通过表演宣泄得淋漓尽致。这种表演方法吸收了话剧、电影中强调体验的特点，又与有节奏感的形体动作结合起来，注重真实和深度，较典型地体现了越剧表演的风格特色。

红楼梦·宝黛出场　越剧《红楼梦》第一场"进府"的片断。这场戏开始时，舞台上空无一人。随着幕内荣国府丫头们"林姑娘来了"的呼唤声，林黛玉在音乐伴奏声和幕后合唱声中徐步登场，动作表情显示出一路车船劳顿和心情的沉重。合唱声唱到"乳燕离却旧时窠，孤女投奔外祖母"时，她泛起孤独寂寞之感，不由得紧紧依傍着乳母，以迷茫的目光扫视着四周；室内的豪华、新奇的摆设吸引了她，她以好奇的目光欣赏着，身体也不知不觉地离开了乳母；这时她忽然想起亡母的遗嘱"不可多说一句话，不可多走一步路"，整个动作收缩起来，退后几步，低下头，一个细微而清楚的停顿。这就是林黛玉的出场"亮相"。一群妇人进来，林黛玉闻声抬起头来，只见满屋的人一个个珠光宝气，其中一个老妇人对她高叫一声"外孙女！"她意识到这是外祖母，但想到身份悬殊，一时不敢直认，经过一个停顿，才走上前去，动作是三步各有一个小停顿，表示心中有顾虑；然后投入贾母的怀抱，偎依着哭了起来。见过众人之后，她仍很拘谨，忽听丫鬟来报："宝二爷来了！"贾宝玉手转佛珠，以欢悦的心情快步通过长廊，转而入室，落落大方、彬彬有礼地向祖母和母亲请安，然后与黛玉相见。黛玉礼貌地站起来，被他的英俊超逸所吸引，忘掉周围一切，用惊异的眼光盯着他；宝玉也被黛玉所吸引，似久别重逢，坦率中透着温厚，礼貌中掺着亲切，这一心理间歇形成的停顿就是他的"亮相"。林黛玉和贾宝玉的出场"亮相"，都是人物特定生活过程的一环，力求通过人物特有的形象气质，表达人物心理转折时神情变化的瞬间，以及人物性格、人物关系、人物所处的环境；在形态上，又保留了传统戏曲"亮相"动中取静、富有雕塑感的造型美的特点。这种"亮相"，体现了越剧表演追求写意与写实结合的原则。

情探·阳告　越剧《情探》的片断。敫桂英到海神庙焚香，祈祷王魁中榜，家人王忠送来王魁书信，不料是一纸休书。敫桂英向海神哭诉，见不应，打神，最后悬梁自尽。傅全香根据角色的心理流程，将表演分为三个大的层次。一是喜，敫桂英来到同王魁定情的海神庙，步履轻快，水袖轻盈；焚香时，眼神恳切，动作恭敬，态度虔诚，水袖微颤；听到王忠来报喜讯，用一个停顿，两眼盯住前方来表现信疑参半，惊喜交织；得知王魁确实中了状元，她喜形于色，沉浸在幸福之中，将信贴在胸前，左、右、正三度侧身抚摩，再朝海神举起手里的信表示感谢，又下意识地迈着方步，学状元夫人模样。二是惊，拆信发现称她"桂姐"，她先以一个柔媚的挑眼，嗔怪地自语："哎，怎不称夫人呢？"这是大惊前的铺垫。读罢信，如遭雷击，用芭蕾式的急旋转表现仿佛天旋地转，然后木然地靠在门框上，几次踏醉步，水袖无目的地飘来飘去，恍惚间发现海神高坐，猛地大档退步，再踮足，挺胸，直举右臂，一个"朝天蹬"，要向海神申诉。三是悲疯，这是主要的戏，表演分为三个段落：一是从疑神到打神。敫桂英有一段念白，分别向海神爷、判官、小鬼诉说，但感情和语气各不相同：对海神爷是期待，对判官是责问，对小鬼是斥骂。见它们毫无反应，敫桂英苦思冥想，倏然找到了答案，明白了海神爷也不敢惹当了丞相女婿的王魁。在一阵蔑视的笑声中，她开始打神，这对于素来虔诚信神的桂英是性格的突变。她先用幅度较大的双飞袖朝判官打去，没有打着，做了一个坐跌的动作，此时苦笑即转为凄厉的哭泣，表演中动作和声音一气呵成。第二个段落是三个"不想你"。她哀告无门，神情迷惘，幻觉中似见王魁峨冠博带威风地走来，便说："王魁啊王魁，我不想你！我真的不想你！我就是不想你！"三个"不想你"，用了三种不同的眼神和指法，表现她对王魁既爱且恨，怨与情交织的复杂心理：说第一个时，眼睛注视，目光呆滞，头略有些偏，手是直指；说第二个时，双眼怒视，嘴向上噘，手腕向里弯转再指出去，见王魁似仍未走，于是生气地说第三个"不想你"，身子一个冲势，人稍微朝前摆，手指向前直指出去。第三个段落是敫桂英被迫自缢。这段戏的表演刚柔结合。敫桂英见海神爷不准她的状纸，便对他说："我，我只有一条死路。死？……"说前面的"只有一条死路"时，表现出她是在神智恍惚中脱口而出的；说后面一个"死"字时，她清醒过来了，用双手护着脸来表现惊恐的心情和对生活的留恋。当她决定去死时，用了一个强烈的动作：右手拿着一绺披落下来的头发，左手垂直，身体前倾，头转过来向着海神爷，铿锵有力地说："就是我死了，也要勾那王魁，到你神前对证呀！"她用高抛袖、踮足尖、急速内卷袖、外卷袖表示内心的翻腾，接着鹞子翻身将一根色泽鲜艳的香罗带取在手上，两手捧着，脚步缓慢，面带悲凉、哀怨神色。傅全香在塑造敫桂英形象时，田汉曾提示她要把握"美、情、怨"三个字作为基调。"阳告"这场戏是只靠一个人完成的独角戏，唱做繁重，感情跌宕起伏很大，难度较高。舞台上海神爷是虚设的，演员对他的位置、高度要明确，眼神始终集中于这一点，在视觉上有真实感，并使观众通过演员的表演觉得有一尊海神像矗立在眼前。傅全香演《阳告》，曾向川剧艺术家周慕莲学习表演技巧，结合越剧剧种的特点，强调动作的目的性、感

情表达的层次性和舞台形象的进一步美化。

情探·行路　“行路”是田汉专为越剧《情探》所写的一场戏，为其他剧种所无。表现敫桂英的鬼魂在从莱阳到汴京捉拿负心人王魁的路上哀怨悲愤的感情。一路行来，她情随景迁，百感交集，以长达三十六句的唱和节奏强烈的舞，表达了郁结已久的心声。戏一开始，判官爷喊：“桂英在哪里？”桂英在一声长音“来也”的同时背身急速上场，三百六十度小云手转身向上高抛袖，落 地时双脚并紧，脚尖着地挺立，背向观众顺风旗亮相；接着颤声呼告，要求报仇。当判官爷亮出勾魂牌时，她既激动，又兴奋，顿时单腿凌空跃起，双袖向空中直抛，着地舞动近一点五米的长袖，大刀花吸腿转身，右袖后甩搭于左臂，左袖反折，崩脚面出左脚，右腿稍屈成坐势，成为一个雕塑性的造型。接着，她在判官、小鬼的带领下开始行路。她微微挺胸，眼看前方，双臂下垂拖着长水袖，借鉴绍剧《女吊》中的“鬼行步”技巧，高低起伏地“圆场”行进，给人以急切和飘逸之感。在用〔慢板〕唱“飘荡荡离了莱阳卫”时，她吸收了芭蕾的足尖碎步，又将戏曲的磋步放慢，双肩下垂，前后微微摆动双袖，如两肋生风，身插双翼飞腾，体现出鬼魂飘然游荡的特点。在行路过程中，她触景生情，以唱和舞蹈倾吐着心中的愤懑。“又只见漓水北去沂水南回”，水袖指向的转换，用太极拳“抱球”的动作放大，化入舞姿，俯身下视，如居高临下，鸟瞰河川。“过青州，淄川点缀着三二个都会”，她边行走边环视着周围，双手把长水袖搭在双肩之后；“猛抬头又望见泰山巍巍”，她抬起头、仰起身，举高双臂，将长水袖扬起；看到黄河时，紧接双手在腹前由下快连绕袖，袖头形成两个旋涡，并用了飞燕式的大跳台步，既展示了黄河的奔腾咆哮之势，又表现了人物象黄河咆哮一样的激情。……来到汴京，用芭蕾似的快速旋转、停顿，仿佛从空降下；接着围绕判官的足尖碎步的亮相，吸收了绍剧《女吊》和川剧《活捉》的鬼步，然后是鹞子翻身、大扬袖、抓袖、旋转，表达了心中的万丈怒火。判官要去捉拿王魁时，她想起与王魁的两载恩爱，心又软下来，大停顿后，仿花脸的“拉山膀”，从左、中、右三方对称地阻拦；又旋转飞袖，斜身大岔腿，用武生的“探月”动作窥视判官脸色。判官问“为何阻拦？”她唱：“非是我敫桂英心肠忒软……”用花旦的台步、水袖表现出一片柔情，继而用水袖半遮粉面，羞涩地唱出“都只为两年间夫唱妇随”。当判官提醒她，如果王魁半点人性都没有呢？她一怔，继而怒目圆睁，表示“定要将贼的命来追”，这里采用了川剧的大跳抓袖、抛袖、甩袖等一连串强烈动作，显示出复仇的怒火直冲九霄。在得到判官允许去试探王魁时，她借鉴了芭蕾舞中的“倒踢紫金冠”，把长长的水袖向后甩去，然后飞似地快步下场。这场“行路”的表演，是傅全香在导演陈鹏协助下广泛吸收、融化创造的成果。她吸收绍剧、川剧、红绸舞、芭蕾舞的技巧，又加以越剧化，“化”就“化”在人物塑造上，着意体现出“美、情、怨”的特色。服装的色彩，也为表演增色：判官红袍赤髯，小鬼宝蓝上衣、墨绿裤子，敫桂英则一身素白并有一双此剧独有的近一点五米的长水袖，配以一根大红香罗和淡天蓝披纱，给人以飘然若仙之感，衬托出她纯洁的心灵。

剪刀口　沪剧传统剧目。可一人演或二人演，二人演时分上、下手、以上手(男)为主，下手(女)仅是烘托。上手要翻演剧中三、四个角色，忽小忽老，忽男忽女。富有手面表情，有少量唱，但主要是对白，保留较多说唱曲艺特点。

内容为一农家孩子随一穷裁缝学手艺，生活十分清苦。一日，去一大户做活计，师傅偷布，徒弟揭穿，师父报复，只得吃素菜白饭，尚未吃饱，表现了旧社会农村生活种种面相。

此剧演出时间长短及质量高低，以演员生活知识面的宽窄为条件。一般手面动作较注意人物性格脉络有层次地发展。如穷孩未学艺时家境清苦，动作萎萎缩缩。拜师后，初时不教手艺，心含忿恨，伺机反抗，动作稍为放开。在大户人家，挑唆东家娘娘打其师傅，以报不教手艺、食不饱腹之仇，其表演节奏加快，动作也较夸张。

表演者对白需有功，用丹田劲。因不断变换角色，要求口齿清晰，节奏明朗，徐急有致，讲究动作与白口配合，一气呵成。

艺人杨敬文、施春轩等，擅长演此戏。

女看灯　沪剧传统对子戏，原名《嫂告》，角色为姑嫂二人，以嫂为主，姑以看灯为名探询男女私情，由嫂告以偷情之事，内容黄色，早时无过多表演，系点翻牌戏折之一。入城后也只以独唱[赋子板]为胜的"灯赋"一段为主，用以表现女角唱腔技巧，在电台或堂会中演唱。

1959年上海市人民沪剧团整旧小组对此内容加以改造，以姑在船头拾得荷包为由，求嫂谈与兄私恋时情景，并化出看灯等情节，重新结构成一小戏，参加上海市青年会演，继承了传统唱的技巧并糅合某些民间舞蹈动作，遂成此剧。剧本整理文牧，导演王兴仁。演员向佩玲、许帼华，曾因此剧获青年演员奖。导演王兴仁也在会演中获导演奖。

改偏后，为便于表演，演员改着改良古装。

戏分三段：一、小姑拾包动情。二、姑以荷包要挟嫂嫂谈出与兄私恋情景。三、嫂为求归还荷包大段述说看灯赠包情况。戏从小姑拾包开始，在此段戏中又有拾包、审包、戏包等几段，充分揭示小姑情窦初开，见包动情的内心世界，以及聪明伶俐欲知究竟的少女性格，因导演采用了一些舞蹈身段的处理，使戏的风格已不同于传统的程式表演。这样引入第二段姑、嫂上场，这之间也分有寻包、示包、抢包、要挟，以及嫂见四处无人，答应透露私情几小段，从而引入第三段嫂以述说当年与兄私恋观灯赠包及上述求亲，嫂如何窥视未婚小倌失神从椅子上跌下等情况，运用沪剧所特有的〔赋子板〕，由慢而快使戏达到了高潮，最后姑以包还嫂结束。此剧两个女角，一为小旦，一为花旦，姑嫂年龄虽相距有限，但能强调其性格的对比，第二段时强调了姑娘的调皮，嫂嫂的欲言又止，使戏剧节奏有张有弛，有嬉戏又有情趣，第三段嫂被缠无奈，见四处无人，乃放胆将过去私情一泻而出，嫂唱〔赋子板〕时，边唱、边舞、边演，由于腔板的要求，讲究口齿清晰，动作灵活利落，节奏明快，先以三步，细步，根据唱腔的逐步加快，动作身段也相应加紧，最后站到椅子上偷看未婚小倌，一

不留神翻身从椅子上倒翻下来。全剧轻松活泼，饶有情趣，唱腔与舞蹈身段结合完美，较具特点。

此剧表演由说唱艺术发展而来，但在继承传统及不断创新过程中，逐步达到了综合艺术的完美统一。是整理沪剧传统剧目的一个成功例子。

罗汉钱·夫妻争执 沪剧剧目。小飞娥与丈夫张木匠对女儿艾艾的婚事态度不同，张木匠不同意女儿与李小晚成婚，小飞娥起初心中矛盾，在听燕燕作媒后主意已定，希图说服丈夫同意女儿婚事。丁是娥扮演小飞娥，在这段戏里掌握一个基调：动感情的说理，既不是生硬地逼丈夫就范，也不是低三下四地哀求；解洪元扮演张木匠，着眼于“生活动作艺术化，程式动作生活化”，设计了一连串有喜剧色彩的动作，表现人物爽朗、耿直又懵懂、糊涂的性格。

张木匠先相亲，后舞龙灯，跟着妻子小飞娥回来，踏进家门，又饿又累，看见团子，急于送到嘴里；听说二婶介绍的亲事吹了，不觉一愣，送到嘴边的团子挪开了；继而又听说新介绍的对象是与女儿“拉拉扯扯”的李小晚，心里一气，从凳子上蹦起来，再次把接近嘴边的团子挪开；听说做媒的竟是搞自由恋爱的马燕燕，顿时怒气冲天，把捏着的团子扔到桌子上。

下面，小飞娥劝说丈夫，有连续几段唱，处理得富有感情色彩。在唱：“艾艾爹你不要火气大”时，把“爹”字拖长，表示夫妻情深，造成一种亲切感，并把手搭在张木匠的肩上，让他慢慢坐下来。后面的语气，处理得亲热，婉转，显示出对丈夫的体贴；唱到女儿日后倘被“婆婆骂来丈夫打，你可舍得亲生儿女受痛苦”一段，略带一些责备和伤感的情绪；看到张木匠被自己说得愣在那里无言以对，接着唱“我是二十年来孤单单独零零，冷清清的日子经常过”，同时别转身子，低下头，把责备和伤感的情绪做进一层的渲染。

小飞娥的说理，使张木匠动了心，他抬起头，木讷地问：“看来你已经答应啦？”小飞娥亲切、肯定地说“是啊”，把双眼盯住他，眼神在急切的盼望中又略带威严，然后加重语气问：“你呢？”张木匠只好表示同意。小飞娥满心喜悦，连说两声“讲定了”，走出门外两步，将身体稍往前倾，把脚踮起，生怕丈夫听不清自己的声音，并期望他不再变卦；尔后，又迅速地一个转身，回到桌边，右手挽起篮子，左手把一盆团子托起，边唱“只要艾艾能称心，我万千心事丢干净”，边把团子放进篮里，顺势托起篮子亮相。接着，以轻快的小步走进厨房，动作节奏明快，体态轻盈，使人觉得她高兴得像要飞起来。

阿必大回娘家·亲家相争 此剧是沪剧滩黄时期的“同场戏”，属早期传统剧目。1952年石筱英、丁是娥等重排，至二十世纪八十年代初，其间进行了多次修改加工，对人物作了新的解释和处理。该剧表现童养媳阿必大受婆婆（绰号“雌老虎”）虐待，她哥哥前来探望遭到奚落，她婶娘前来将她领回。“亲家相争”这段戏就表现婶娘锋芒毕露地与雌老虎周旋，最终取胜，是全剧的高潮。石筱英扮演的雌老虎，丁是娥扮演的婶娘，素为观众称道。

过去，老艺人把婶娘演成秉性凶横、浑身流气的泼妇，称为"毒夹剪"，两眼露凶光，眉毛间有一条"俏痧"，与雌老虎较量是以邪压邪。丁是娥则把人物性格理解为精明能干，善良得体，锋芒毕露，通情达理，表演上十分注意分寸感和生活真实感。石筱英演雌老虎，注重演出人物的复杂性：既有凶横霸道、强词夺理的一面，又有欺软怕硬、虚伪狡诈的一面；既贪婪自私，势利刻薄，又色厉内荏、自以为是。表情细致多变，动作干净利索，并根据不同的人物关系作精心处理。

婶娘以急促的台步和焦躁的神态带戏上场，将原来用〔长腔中板〕唱的"听说必大受折磨，好比钢刀刺胸脯"，改为〔快板慢唱〕，并在"钢刀"后润一个腔，借以表现急切不安的心情和对必大的爱怜。在见到受尽折磨的必大后，心里很难过，表示要领她回去，先让她向婆婆说一声。必大不肯，婶娘用平和、恳切的语气进行规劝；看着必大胆战心惊地向婆婆那边走去时，她用了一个抹眼泪动作，又加了一句独白："把小人糟蹋成了这个样子！"表现出人物的善良、克制，同时也为后面冲突的激化做了铺垫。

雌老虎出场前，听见必大喊"婆阿妈！"在幕内怒冲冲地应了一声"咋?!"使人闻其声便感到一脸凶相；待听说"婶娘来了"，语气马上一百八十度大转弯，忙应一声"噢——"，声音拖得很长，假装客气地叫："讲我来了啊！"然后出场，唱〔跳板〕"听见婶娘到，心里别别跳"，眼珠乱转，一副惊慌失措的样子；唱完，转向必大，皮笑肉不笑地问："必大啊，乖囡啊，阿是婶娘来了是伐?"然后装作亲切和蔼地给必大整衣，掠发，一边用手指蘸了唾沫给 必大掠平头发，一边用眼梢瞄婶娘，趁势把必大抱起来。她的眼神，与前面的对必大，对必大哥哥的逼视、鄙视不同，这里是窥视，是察颜观色。通过这一连串夸张的动作，刻画了雌老虎装腔作势、虚伪狡诈、欺软怕硬的性格，也使观众产生婶娘此人不同寻常的预感。

婶娘和雌老虎见面后，并不马上正面冲突。雌老虎先以寒暄的形式话中带刺，尖刻地说她死了丈夫是好福气。婶娘听了表面上不动声色，平静中发起凌厉的攻势，沉稳中显出性格的锋芒，她回答："亲家，你眼热……"用右手握住雌老虎的左手，仿佛与她说知心话似的；说到"也好看我样，跟上来的"，突然将握住的手使劲拉到自己胸口，雌老虎毫无准备，一个趔趄，哑口无言。

经过几个回合唇枪舌剑的交锋，雌老虎败下阵来，于是从动口发展到动手。她一面咕噜"活了几十岁，没人敢当面叫我雌老虎"，一面撩衣卷袖，要婶娘"尝尝老虎脚爪的味道"，扑打婶娘。婶娘一闪身，雌老虎没打着，自己扑空跌倒在地，爬起来再扑过去。婶娘将她的双手抓牢，然后往前一推，这一推不是狠狠一搡，而是轻轻一推；眼看雌老虎险些跌倒，婶娘又有一个欲去扶她的动作。雌老虎仍不肯罢休，再次扑打过来，婶娘忍无可忍，将她打倒在地，必大也趁机打了几个冷拳，婶娘又对必大摇摇手，示意适可而止。

末尾，婶娘领必大回家，她要必大回话一声婆婆，表演处理得很诚恳，甚至对雌老虎还有一定歉意。必大不愿去，婶娘推了她一下。这种处理是为了体现人物的善良和生活的

真实。

为奴隶的母亲·回家　“回家”是沪剧《为奴隶的母亲》的最后一场，为沪剧演员杨飞飞的代表剧目，控诉了旧社会封建典妻制度。内容描写春宝娘因家贫被典为人妻，期满归来，原家中唯一的孩子春宝已夭亡。杨飞飞以其悲怆浑厚的杨派唱腔，配合急切踉跄的步伐和[三送][迂回]等曲调准确地刻画了春宝娘急切回家的心情。此时她见到了家乡路碑，急扑了过去，紧紧地抱住了路碑，远望湾湾溪流，高高青峰，激动地抓起了家乡土，亲着吻着，以激越而深沉的心情唱出了“家乡虽穷泥土香，合家重聚不分开”以表达她多年梦寐以求的心愿。同时她似听见为财主家代养的秋宝的哭声，把荒丘野坟当成了她那被剥夺的另一个孩子秋宝，唱出了：“秋宝啊，你也是娘的心头肉，心头肉啊！”又突然清醒地唱“啊，却原来是座小坟山……”随后她从坟山又联想到离家时患病的春宝，从身边摸出她被典后积攒零花钱买来的小玩具“皮老虎”，企望着与穷苦的丈夫和亲生儿子春宝的重逢。可她万没料到，那路边的小坟却正是春宝的葬身之地，在幕后丈夫的呻吟中，以满怀企望的心情，拿着春宝所喜爱的“皮老虎”，踏着泥泞的道路，冒着狂风暴雨赶回家去。这段表演，深刻地揭露了典妻制度，给贫苦农民造成的痛苦和灾难。使人悲愤，催人泪下。

杨飞飞的表演素擅演中有唱，唱中有做，借景生情，以路行见碑、观景思家，闻啼见坟，取“虎”见人，冒雨奔归等一系列有层次的唱做表演，激发起观众的共鸣取得了较好的戏剧效果。

张志新之死·法庭审讯　沪剧《张志新之死》的一场。张志新被捕后在法庭受审讯，法官是老干部罗冰。张志新慷慨陈词，罗冰深受感动。马莉莉扮演张志新，邵滨孙扮演罗冰。这段戏与沪剧通常的样式不同，人物感情激动、矛盾冲突激烈时不是用大段唱，而是用大段念白，这对沪剧演员来说难度颇大。演出吸收了话剧的一些长处，又糅进传统戏曲的一些技巧，融于人物塑造之中。

张志新当时的身份虽是“犯人”、受审者，但她却占据着舞台中心；她在法庭上进行的斗争，是一场特殊的斗争，痛苦的斗争，因为她面对的是自己的同志、一个老法官，她不能像刘胡兰、江姐那样，横眉冷对，怒斥群顽。她要把同志一个一个唤醒。这里融合了戏曲中的“圆场”的表现方式，但不是用传统的碎步，而是随着语言、眼神的变化，步法也在变化，与其他人物都有交流。她的念白追求体现出磅礴的气势，使语言节奏与心里节奏、音乐节奏统一起来。大段念白分为三个段落，情绪各不相同。第一段，为刘少奇、邓小平辩护，语气是仗义执言，慷慨陈词；第二段，揭露“四人帮”后情绪急转，由激昂转为痛切深沉，想到祖国大地被乌云笼罩，人民在水深火热之中，声调凄婉，心痛得流下眼泪；第三段对造反派人物，语气带有蔑视。这场戏里张志新唯一的一段唱，是法官责问她为何反党？她用明快流畅的[夜夜游]曲牌诉说对共产党、毛主席的热爱，根据规定情景和人物性格，采用收敛压抑的唱法，音区不变，控制音量，将明亮度压暗，并用一点气声演唱，显得含蓄深情。

刚正爽直的法官罗冰被张志新的大义凛然所感动，为表现他不畏权势的性格和心潮起伏的内心活动，演员借鉴周信芳扮演的宋士杰为救杨素贞而摘帽在手的身段，创造性地运用取下制帽、反臂、迈步、昂首的动作，对张志新坚持真理的品格表示敬意，这也反衬出张志新革命精神的影响。

一个明星的遭遇·明星陨落 “明星陨落”是沪剧《一个明星的遭遇》的高潮戏，表现周璇到香港后在事业和生活上受到双重打击。茅善玉扮演周璇时只有十九岁，而这段戏中，周璇已年过三十，饱经沧桑，是一个在黑暗社会里面临绝境的“弃妇”，情绪起伏大，心灵深处的创伤难以言表，最后变得精神失常。演员在导演启发下，注意从生活真实出发，把握人物的自我感觉，寻找其内在的心理矛盾，力求表现出人物明确的发展线索。在表演上可分为四个段落：第一段落，周璇在《疯狂世界》的乐曲中上场。在保持一定外形美的同时，显得有几分憔悴，行走的步子沉重迟缓，神情沮丧哀怨，没有大幅度的外部动作，而是着重用忧郁、呆滞、喷射着火焰般的眼神透露出愤懑、追悔、绝望的复杂感情。第二段落，与林月莺的交谈。在发现林月莺衣衫不整，踉踉跄跄进来后，她先是一愣，非常反感；林趋近欲与她说话，她回避，欲走；林哀求地阻拦，她继续要走；林再拦，她再次要走。当听说林已服毒后，她先是不信，继而震惊、疑惑；待林说出真情，她情绪急转，赶忙上前扶持，而且同情地哭起来，然后拭泪，欲扶林去医院。林挣扎着离去后，她大声呼喊“月莺”，悲痛地哭泣。第三段落，与谢开白、顾仲昆的交锋。她先是强抑愤怒，待谢、顾逼迫她牺牲色相演色情电影时，她气得发抖，说话不能成句，顿时呆坐在椅子上。谢、顾说“你只有走今天林月莺走的那条路了”，她精神上大受刺激，以呆滞、震惊又包含恐惧、怨忿的目光凝视着扬长而去的谢、顾二人，喃喃地自语：“只有走今天林月莺走的那条路。……”在长时间的停顿中，姿势僵持，好似一尊塑像，用完全静止的办法，把人物情绪推向顶点，然后一反常态，喊着要威士忌，连饮三杯，渲染受刺激后反常的心理，接着如泣如诉地唱追忆一生的唱段，唱完，神情恍惚，意欲跳楼自尽。第四段落，与胡小红重逢。在她欲自尽时，胡小红这位当年的卖花女，今日的新华社记者突然出现，她的情绪为之一转，先是惊疑，继而上前握住胡小红的手，亲切又带有内疚地问：“上次东方饭店失约，你们怨我吗？”胡小红说欢迎她回上海时，她觉得自己满身污泥，没脸见人，神情怆然地痴笑；听胡小红真诚、坚决地要她回上海，她激动地扑向胡小红的怀抱，哭起来。谢开白、顾仲昆过来不但阻止她回上海，而且威胁胡小红，她愤怒地挺身而出，用从未有过的吼声震住打手，最后精神失常，疯狂地大笑。

骂 灯 《骂灯》为整本《孝灯记》中之一折，系淮剧传统折子戏，亦属旦脚不用弦乐伴奏的清唱独脚戏。内容叙述宋朝张天官之媳王月英，因公婆逝世，家业名存实亡，丈夫元祥赴试未归，二叔元庆又蒙受不白之冤，押进囚牢，王忍痛出卖独生幼女艾汉，恰巧又得未过门的弟媳成凤英相助，凤英约定连夜赶来探嫂，欲为元庆伸冤。《骂灯》这出戏，就是表达月英灵前守夜，前往街坊边观灯边等弟媳到来。为使凤英行走方便，月英相劝玩灯者散去，

众不听，逼得月英无奈破口相骂，《骂灯》亦为此得名。此剧又从“僮子”忏词中吸取了许多成套压韵的灯词，并又独创出一种由〔下河调〕演变而成的〔骂灯调〕。其词的内容极其丰富，自盘古开天辟地开始，经过兴周灭纣，直至宋朝，编出一朝一代成套压韵的灯词，同时还有豆、菜、瓜、虫等杂耍词汇，皆受观众欢迎。尤其是观灯后的转骂，更是引人入胜，对当今天子皇帝、六部九卿以及三十六行的人等，唱述出大段的生活词汇，观众无不拍手称快。“香火戏”以及“皮夹可”的草台班阶段，《骂灯》风行于世，已成观众百听不厌的精品。该剧表演极为简单，当时被人们俗称为“捂肚子戏”。王月英为正旦（青衣）行当，头包大顶，扎白绸，身穿白色素帔素裙，蓝滚边白鞋，投袖折袖动作要求干净利索，朴实大方。尤其在唱的方面要有坚实的功夫，口齿清晰，快而不乱，能久唱不衰的坚持一个多小时的独唱，早期的淮剧演员如王道赞、梁广友与孙玉波以及后来的筱文艳等，皆因演红《骂灯》一剧而名声渐著，这折戏曾哺育着无数旦行脚色的成长。二十世纪二十年代末，梁广友初来上海公演该剧，一炮打响，渐成红伶。特别是东路上河淮口演员孙玉波，他别具一格地在《骂灯》中唱着“淮调”，那种两淮的乡土风韵，高吭激昂，悦耳动听。从而又将“淮调”（淮蹦子）引进上海，丰富了淮剧的曲调。

断　桥　《断桥》系淮剧整本《白蛇传》中之一折。其间既有大段地方韵味浓郁的独唱和对唱，又有技艺独特的武戏与刀马旦的武功，形成刚柔相济、感情细腻、生活气息与人情味淳厚的淮剧艺术特色。《断桥》是全剧的精萃，也是经常单独公演的折子戏。它要求剧中扮演白娘、小青与许仙的三位演员，都要具备戏曲“唱念做打”的磁实功夫。戏的开始是白娘先在幕里，激昂中带有悲凄地唱一句〔小悲调倒板〕：“在金山只杀得难分难解……”，带着与法海搏斗战败的情绪出场，拎腰包裙，提双手亮相，投袖，捋袖，缓步向前，双反折袖小回转身，遥望金山，悲痛万分地退步转身单指手亮定，愤恨地前趋三步，突然感到阵阵腹痛，揉肚碎步后退，反折袖坐地。小青怒目圆睁地扶双剑在四击锣鼓中登场，扶起白娘，双翻身拥抱亮相。而后在一人一句的对唱以及白娘的几大段回忆唱词中，充分体现出白娘温柔多情与小青火爆直爽的性格。小青是恨透法海，恨透许仙；白娘是恨法海，怨许仙，而怨中又深含着难以割舍的爱恋。小青怪许仙忘恩负义，而白娘仍怀着一片痴情。二人虽是表现对许仙的不同态度，不同看法，但不是争论。白娘知道小青是爱护自己，而且经过“水斗”风波，姐妹之间的感情更深了。因此，白娘的神态、语气很注意分寸，她对小青既亲切又婉转，表现出患难之交的深厚友谊。

许仙暗自逃下金山，带着胆怯的心情匆忙走上，内疚懊悔地唱着〔自由调平板〕，表示无颜会妻，只好去杭州姐姐家中安身。至断桥见着白娘与小青，许欲前不敢，欲退又不愿，搓手揉胸地表现出愁肠万转，而后毅然决定，向前会妻认错。他心惊肉跳，面含羞愧地轻声呼唤着：“娘子，卑人来了……啊，娘子，卑人我……”许仙还未喊完，突然被小青看见，她愤怒得咬牙切齿地念道：“许仙！你你你……来得好！”搓手蹬足踢许一个“抢背”，紧接着拔剑

磨头欲刺，白娘惊醒，连忙向前救护许仙，这是一段“头杀”动作的开始，其舞蹈性很强，接着有圆场、连步、蹉步、跪步、退跌坐与屁股坐，以及小青耍使双剑花姿势等。此时许仙吓得惊魂丧胆，颤抖地不断拼命呼救求饶。白娘拦着小青，扶住许仙，并带着深情地责问许因何在金山不来相救?未待许回答，小青气得持剑欲刺，进入“二杀”阶段，许仙隐至白娘身边半圆场，小青追杀不已，白娘投袖左右护住许仙，按住小青双剑，鹞子翻身亮相，在许仙急喊“娘子救救卑人哪!”声中，白娘心情烦燥地呼出“青妹住手!”猛力推了一下小青，顿感用力过猛，对不起小青，回首又见许仙跪地求饶，真是无可奈何地用手指一戳许仙额头，说:“我把你这狠心的……”许突然向后欲倾，白娘又急忙抱扶，这个符合人物性格的传神动作，是从梅兰芳、俞振飞先生演出的《断桥》学来的。通过白娘与许仙的大段唱词，白娘彻底表白自己是蛇化人，而真心恋爱许仙;许仙亦愧疚地表白心愿:“你虽是白蛇心良善”与“海枯石烂，此心不变，决不忘你待我的情意大如天”。小青仍是怒气未消，舞台处理进入“三杀”的程序，小青持剑内外翻身欲杀，漫头亮相。白娘挽许仙向前相劝，许不敢，白娘无奈，此时许仙在大段的唱词中，表示了回心转意，白娘对许也初步谅解，神情与动作上都起着变化。但小青仍不谅解许仙，意欲“拜别姐姐自找路径”至此，戏剧矛盾冲突又推向高潮。先是白娘与许仙一人一句的对唱劝词，继而许仙下跪，白娘含泪地对小青唱着:“青妹呀你再不准情难道你是铁打的心!”紧接着白娘也欲撩衣下跪，小青急忙相扶，感动得含泪收剑。而后白娘又对小青说“如今他已明白了”，小青深深体会姐姐的夫妻情深意厚，面带笑容地说一句:“你呀!”这才使心惊胆战的许仙，彻底放心，他抹去头上的汗珠说着“好险哪”。最后，三人和好如初，同往许姐家中安身。在三人对唱或合唱声中，做欢乐愉快的舞蹈身段，许仙、小青扶着白娘行至台前亮相。

种大麦　淮剧《种大麦》是一出反映苏北农村生活的小戏，产生何年无法查考。从其戏的内容和风格推敲，它属于淮剧雏型阶段的“香火戏”这一类型。许多淮剧艺人，幼时都学演过这出戏，作为基本功的开蒙。



该剧以当时农村中不少人弃农经商为背景，情节很简单:夫妻二人，丈夫出门做生意卖黄泥螺，不料中途遇故，全都打碎，只好回家。妻子平时懒惰，不懂农活，现在也只得与丈夫一起下田种大麦。戏就是表现了种大麦时夫妻俩边劳动边逗趣的过程。它靠的是歌舞，突出“三十六行，种田为上”的思想，保持了传统演出中的淳朴风格，尤以唱做见长，在表演和唱腔方面做了精心琢磨。

该戏的舞蹈身段从农村生活中提炼出来，表演相当生活化，扣住内容与人物关系，对动作和画面加以美化。种麦时，丈夫锄地，妻子撒种，妻子抓上一把种子撒下去，丈夫说:

“放五六颗则行”，妻子赶忙蹲下数了又数，多了两颗又连忙拣起，构成喜剧气氛。放种时，横竖成行，夫妇在劳动生活中，唱着与动作协调的〔四方调〕与〔种大麦调〕等。演员的动作、调度都以此调为依据，构成均衡而有变化的画面，中间又运用技巧性的处理加以点缀。开始时单节奏，后来双节奏，越来越快。例如丈夫要耍一下妻子，一会儿东锄一把，一会儿西落一锄，由慢渐快，忙得妻子晕头转向，顿时，妻子停止，提出唱花名或出问答题，让丈夫回答，如果“猜得出我就服侍你”。由此，夫妻边劳动边唱着富有民间歌谣“打油诗”体的四句对答词，风趣幽默，耐人寻味。

千里送京娘　　早在淮剧处于“香火戏”的雏型阶段，就有《赵匡胤日夜送》的忏词和剧目。明朝天启年间出版的《警世通言》中有《赵太祖千里送京娘》，情节与以后各地方戏所表现的大致相同。淮剧过去还有“日送千里，夜送（又作《阴送》）八百”之说，讲匡胤于三齐庙洞中救出赵京娘，日送其回家，又名为《打洞》；沿途相处中，京娘对匡胤陡生爱慕之心，回家后遭父亲拒绝，无奈悬梁自缢，死后“阴送”（俗称“夜送”）匡胤八百里路程。1952 年该剧参加第一届全国戏曲观摩演出大会时，剔除迷信荒诞成份，着重表现赵匡胤见义勇为、不恋私情与京娘善良、机智、纯真品格，突出“大丈夫志在四方”主题。同时对唱腔和舞蹈身段进行创造加工，匡胤耍使的“盘龙棍”，京娘持马鞭的旦脚动作，增添美感，形成载歌载舞特色鲜明的精悍短剧，使该剧的艺术性得以提高。

该戏在音乐曲调上进一步发展了淮剧〔大悲调〕，它是赵京娘登场的第一段唱腔，曲调特点是：旋律延续，字简曲繁，行腔多，夹有很长的过门，慢板舒缓委婉，有着较强的抒情性，适应表达京娘初会匡胤时忐忑不安与欲求其相救的复杂情绪，又在唱中表现出京娘悲苦、胆怯、猜测与相求的心理状态。

该剧还用上〔自由调〕与〔老拉调〕，以及充分发挥苏北民间小调的作用。例如匡胤、京娘结成兄妹，妹坐马身哥步行的相送之际，京娘心生爱恋，便借张君瑞、吕纯阳、吕布与姜尚四位古人作比方，试探匡胤心意，暗表衷情；而匡胤欲往关西创业心切，对京娘的种种比方都作了落落大方的回答。这段情节，二人各有数段唱曲，如〔磨房调〕、〔柳叶子调〕与〔十送调〕等颇有民歌风味。其曲节奏轻快，旋律单纯而活泼跳跃，便于配合舞蹈身段，打破了过去所谓“小调不成戏”的陈规旧俗。

在舞蹈方面，修改加工时注意了身段动作的细致、多样、美化和舞台画面调度的协调。赵京娘骑马上路，赵匡胤提棍伴随，双方皆用身段动作、水袖台步与圆场更换等变化来表现环境和心情。有时旦脚用“卧鱼”姿势表示蹲在地上，而生脚以“探海”架势表示关心相扶；有时采用生旦双方一高一低与一上一下的亮相，形成对比图案；有时用虚拟或道具组织成造型，如唱到“手扶栏杆望水流”时，匡胤横提盘龙棍当作栏杆，边唱边舞，都能引人入胜。

《满园春色》中四号服务员的表演　　滑稽戏《满园春色》刻画了满意斋菜馆的几位服

务员：二号服务员是一位热诚为顾客服务的先进工作者；八号服务员则是思想落后，服务态度欠佳的后进人物，此二人性格鲜明，对比强烈，比较容易制造喜剧效果；姚慕双扮演的四号服务员是一位不好不坏，有做好工作的心意，又有明显的缺点，是介于二号服务员和八号服务之间的中间人物。既要肯定他好的一面，不能无情讽讥；又要表现出他的缺点，不能一味颂扬。二者交叉，两个方面都不能过份。如何恰如其分地把这样一位人物的性格表现出来，有一定难度。姚慕双经过认真分析，苦苦思索，最后为他的角色定下的基调是：他工作热情，甚至热情得有些过份，但是这种热情是为了受表扬而表面做出来的，而不是出自内心为顾客服务的表现。同时又要表现出他是想进步的，可是积习难改，进步的过程是有反复有曲折的，而不是一蹴而就的。人物的性格基调确定之后，用什么方法来体现呢？姚慕双采用了滑稽戏常用的套子——夸张和“重复”，为表现四号服务员的“瞎热情”，编了几句台词“亲爱的同志们，你们好，你们辛苦了”经实践，行之有效，后来又加上了“伟大！伟大！”成了他多次重复的口头语，背得滚瓜烂熟，节奏特快，不分对象，逢人便讲，以示“热情”。同时又必须点明这种热情是“瞎热情”，否则，如果真的受到顾客的表扬，同样是失败。为点明这一点，姚慕双设计了不少动作和台词，如在第一场中当他看到有位顾客对他的行动有表扬之意时，马上说：“现在我们千方百计要使顾客满意，顾客满意我们是顶高兴了，要表扬到外面帐台上。”接着指指自己工作服上的号码，同时伸出四个指头，示意自己是“四号”。把“四号”为了要受表扬的思想，清楚地展现在观众面前。还有一段，“四号”正在接待顾客，听到另外一位顾客的招呼，马上热情地奔过去，而把原来正在等着点菜的顾客扔在一边。淋漓尽致地表现出“瞎热情”而不是真诚为顾客服务的心态。另一段引起哄堂大笑的戏是：有一对顾客，对“四号”的喋喋不休已表示不满，临出门时，“四号”又不知趣地出现在他们的身旁，嘴里依旧是老一套：“亲爱的同志们……”使顾客由厌烦而惧怕，夺门而逃，而“四号”为了显示自已的“热情”，不自觉地大声呼唤：“亲爱的同志们，再会！再会！”边喊边送地奔追出去。

“四号”毕竟不是一个后进者，与“八号”不同，在党支部书记和“二号”的帮助启发下，逐步认识到自己的缺点，也想改正，但有时还要冒出来，姚慕双是这样处理的，他常常在滔滔不绝地讲：“……伟大，伟大……”时来个“急煞车”，把后半句咽回去，以揭示他已发觉自己的缺点急忙加以控制的心理。

在全剧即将结束的一刹那，顾客们向“二号”献花敬酒，使“四号”深深地体会到服务工作的重要意义，认识到荣誉不是靠“瞎热情”获得的，从而发自内心地又喊出“伟大，伟大！”，这最后一次的重复，不同于以往的任何一次，观众的笑声，也不同于以往的任何一次，而是对“四号”进步的肯定，是真正的喜剧效果。

1963年6月25日《满园春色》在北京中南海为中央领导演出，演毕，领导人上台接见演员，陈毅副总理模仿着“四号”的腔调，翘起大拇指对大家大声说：“亲爱的同志们，伟

大，伟大！你们搞了一出社会主义的滑稽戏！”可见，姚慕双的表演给人们留下了深刻的印象。

《三毛学生意》中三毛的表演 文彬彬在滑稽戏《三毛学生意》里，根据自己的天赋条件，以形体动作为主设计一种新路子。由于他幼时学过京剧，有一定的武功底子，又吸收外国影片中劳莱·哈台和卓别麟的表演方法，中外结合运用得较为成功。他身材矮小，作为一个演员条件来说是不利的，但他能变不利为有利，表演特别灵活，成功地塑造了“三毛”这一人物形象。例如在《三毛学生意》第一场中，三毛从苏北逃荒到上海寻找他过房阿姐谋生，一登上码头就见到上海滩形形色色的人物，使他感到眼花缭乱，心里害怕，见人语言结结巴巴，动作傻乎乎的，表情呆板，显示出三毛是个纯朴憨直的农村少年。在“告地状”一场中，流氓老大教他在乞讨时说“诸位大善士”，三毛说成是“粢饭大团子”，把“救人一命胜造七级浮图”说成是“救人一命身上七只骆驼”这种谐音的滑稽语言，说明三毛对流氓的教唆是格格不入的，因此这些语言是有思想含意的。又如“理发店”学徒一场，理发师教三毛一套如何殷勤接待顾客的虚伪语言，他都用“鹦鹉学舌”的方法，随机应变，出尽洋相，想赢得师傅的欢心，但往往适得其反，冷嘲热讽得体，真话假话颠倒。可贵的是文彬彬不满足仅用语言这一种手段，同时配合生动的形体动作，无论手势，表情都丝丝入扣，栩栩如生。在学剃头时，师傅一把将三毛拎到理发椅上，他敏捷地运用了京剧轻功顺势一跃腾空而下坐落到理发椅上。这些动作表现了三毛的性格发展，从农村傻乎乎的少年，一跃成为俏皮、灵活的城市少年。再如在“瞎子店”一场，虽采用滑稽戏的“老套子”一人扮演数角，他不仅应用了小嗓子学苏州妇女，还用粗喉咙扮山东大汉，再加上三毛已会说上海话，这三种方言交错使用，非常贴切，而且动作、地位不断变化，形成三毛既富有正义，又油滑、灵活的性格特征。捉弄吴瞎子的夸张动作，他也是逐渐发展的，如先轻轻地打吴瞎子的头，后重重地击拳。打得很有节奏，运用了戏曲的表演手法。最后被吴瞎子识破，一把将三毛拎起，他又采取了京剧的“矮步”动作欲想挣脱，此时三毛高叫“小英”，暗示她尽快逃离虎口，戏到此结束。

高度夸张的形体动作，幽默风趣的语言节奏，符合人物性格的滑稽表演，形成文彬彬表演艺术的特色。



《七十二家房客》中 369 的表演 “369”是滑稽戏《七十二家房客》中伪警察的番号，杨华生塑造了这一脍炙人口的反面角色。他运用了以下几种手法：一、用奇特的化妆、颟顸的体态、生硬的动作来表现人物。狐狸最狡猾，狗熊最笨拙，杨华生便抓住这两种特征，“综合处理”。脸上简单地涂一涂眉毛，画一画眼圈，头上戴一顶那时警察所用的阔边黑帽，身穿一套黑制服，腰眼里围上一条皮带，脚蹬

高帮黑皮鞋，左袖上方有一条约六厘米长六毫米宽的白布杠杠。从前警察的黑制服衣领上都有编号，杨也就在衣领左右两侧钉上铁皮镀克罗米的"369"。一般番号不会只有三个字，然而为了呼叫顺口，且能使观众牢牢记住，杨就定为"369"，增添了滑稽色彩。二、杨在体形、姿态、身段上着意刻画"369"这个狗腿子的丑恶面目。"369"怀着鬼胎，深更半夜来找"小热昏"杜福林挑衅，为二房东出气。杨效学狐狸偷食的腔调，贼头狗脑地在狭窄的楼梯上伸颈窥探，又时时回头，深怕"黄雀捕蝉，螳螂在后"，当他走到楼梯口之际，迫不及待地蜷伏在栏杆上，用电筒搜找"小热昏"踪影，利用杨华生天生一对大眼睛的特点，瞪眼亮相，表现了"369"喜欢无事生非、兴风作浪的个性特征。"369"命杜福林开门，杜假作要开，等"369"正要进屋时，杜又骤然关上房门，门扇撞得"369"的鼻子血淋淋。进门后，杜又屡屡作弄他，名义上杜说是为赶跑"369"脸上的蚊子，却打了他一记清脆的耳光，还诱使"369"自己敲打两侧面颊。这时，杨真的装作狗熊的傻样，两腿直立，让观众耻笑这个"黑心无用人"。三、重复虽然啰嗦，但却是滑稽戏惯用的手法。杨在该剧中有一句"我一看……就看出来你不是好人"的台词。且配以腰板一挺，头部一昂，左手插腰，右手往后把警察帽一推，两眼瞪出……这一连串的动作。起初是在第四场中出现的。二房东养女阿香向"369"来"告状"，说养母要把她卖到变相妓院的"向导社"去。"369"早就闻知二房东私蓄颇多，便趁机敲诈，他虎起脸装作铁面无私，要加二房东"逼良为娼"的罪名，于是对正巧走过面前的二房东说："我一看……就看出来你不是个好人！"第二次说此话做这动作时，是后来二房东姘夫流氓炳根回家，"369"毕恭毕敬地叫"爷叔"当炳根问他何事来此，"369"当他面说"要抓老太婆"，被炳根骂了一通，"369"才知闯了祸，急忙向二房东赔礼，并肉麻地称她"阿嫂"。对二房东前倨后恭，可马上对帮助阿香的小皮匠的凶了起来，火辣辣地说："我一看……就看出来你不是个好人！"这句话又扔到了小皮匠的身上，这一借助于对比的重复表演方法，再次赢得观众哄堂大笑。最后一场阿香被众房客救出火坑，未让伪警察局长娶妾得逞。"369"惊慌失措，要为自己开脱罪责，要抓二房东、炳根去吃官司，竟又用同样的声音、动作，对炳根神气活现地第三次说："我一看……就看出来你不是个好人！"此番笑声为三次之最，也是重复之技巧成功之处。四、夸张变形，更是滑稽戏必不可少的法宝。杨华生在"拔牙齿"一场中表演得淋漓尽致。"369"牙痛，听到房客金医生是医生，就叫他治牙，金说："不行，我是个外科医生。"沪语"外"、"牙"同音，"369"误以为是"牙科医生"，正好揩油拔牙，不用花钱。就逼着金医生动手，金无奈，只好向一旁的小皮匠借了一把老虎钳来替他拔牙。可是金是深度近视眼，只得躺倒在"369"怀抱里拔牙，以致错拔好牙，痛得"369"死去活来，他恼羞成怒地去追打金医生，却忘了右脚的皮鞋正在小皮匠摊上修理，匆忙中他叫小皮匠快点替自己套上，谁知鞋钉太长，又刺穿了他的脚后跟，直痛得"369"乱蹦乱跳！杨华生做出一边要忍着上面牙痛，一边又要顾到脚痛的表情，捂牙捂足，狼狈不堪，金医生为他包好足上伤口后，他仍坚持要金继续拔牙。这牙也实在难拔，"369"便指着小皮匠，要他

帮忙。小皮匠一手抱住“369”头颈，一手抓住“369”头发.用出吃奶的力气，向后拼命拉动；金则双脚站在“369”大腿上，双手握住捏着坏牙的老虎钳，有如摇舢板地拔牙，“369”自讨苦吃，被折腾得像杀猪似的狂吼乱喊大叫救命。喜剧效果十分强烈。

舞 台 美 术

上海自元代北曲杂剧在松江城内的勾栏内演出以来，直至清代同治初年，戏曲舞台美术的重点主要放在人物造型上，即运用化妆和服饰装扮来塑造人物的外部形象。景物造型则比较简单，主要是采用必要的砌末道具来配合演员的表演，辅助剧情的展开，点染舞台环境和气氛。明末清初，昆曲在上海盛行，戏曲服饰逐渐形成了一定的规范和较严格的穿戴规制。在一些地主的家班中，由于主人财力雄厚，服饰的材料、纹样和图案都力求精美，家班的戏衣、砌末，往往从苏州定制和采办。清代同治初年，上海营业性茶园兴起，京班、粤班、梆子相继到沪，舞台上除传统的一桌二椅之外，在一些新编和改编的剧目中开始运用灯彩来加强景物造型。舞台照明也由油灯、蜡烛改用煤气灯，光绪九年(1883)后普遍采用电灯照明。二十世纪初，戏曲改良运动兴起，京剧上演了大量时装戏和洋装戏，舞台上使用了具有时代感和生活化的服饰、道具，与此相适应，景物造型也出现写实化的倾向。特别是光绪三十四年南市商办新舞台建立后，引进国外先进舞台灯光设备，更进一步出现了立体化的写实布景。舞美从业人员也开始专业化，出现了专职的布景师。二三十年代，随着连台本戏的大量上演，又在写实布景基础上，加上种种特技，形成了光怪陆离的机关布景和形形色色的“改良行头”。机关布景开始多用于侦探戏，武侠戏和神怪戏，后来凡演新戏，无不追求新奇，把布景“机关”化，借以招徕观众。

四十年代初，上海越剧界部分演员与新文艺工作者合作，对戏剧编剧、导演、音乐、舞台美术进行全面改革，在舞台美术方面，他们借鉴话剧、电影的表现手法，除使用绘画软景外，大量制做立体布景，同时还采用新式服装和化妆方法，以及新的灯光设计和音响效果，使越剧造型手段和艺术表现力大大丰富，为解放后更大的发展作了充分的准备。

中华人民共和国成立后，上海戏曲界采取“净化舞台”的措施，将一些渲染封建迷信，低级趣味和有碍观瞻的陈规陋习加以清理和剔除。同时加紧培训舞台美术专业人才。

1958年后，为了适应大量排演现代戏和新编历史剧的需要，各剧院、团都配备了专门舞台美术设计人员，并且有的剧种形成了一套从设计制做到舞台体现的完整的管理制度，设计和制做的水平迅速提高。为解决戏曲表演歌舞化、虚拟化与写实布景的矛盾，舞台美术工作人员在实践和理论上进行多方面的探索和实验。许多舞美设计作品不仅注意与戏

的内容相结合，而且还注意显示剧种的不同风格。“文化大革命”期间，几个“样板戏”剧组集中了全市最优秀的舞美人材，打着所谓“革命现实主义与革命浪漫主义相结合”的旗号，实际以唯美主义和写实化的手法不计成本地进行创作，并曾被作为“钦定”的艺术风格强行推广，要求移植者“不走样”，只能依样画葫芦。1977年后，传统戏陆续恢复上演，各种新创作的剧目不断推出，才使舞台美术创作从僵化的模式中解放出来，出现了多样化创作风格。舞美设计也更注重戏曲的特点，注重和演员表演相结合，使上海戏曲舞台美术呈现出异彩纷呈的局面。

历年来上海有多项舞美设计作品参加全国和市级举办的戏曲舞台美术展览，部分作品在历次戏曲会演、调演中获得各种奖励。舞台美术理论研究工作，也取得丰硕成果，出版和发表了一批专著和论文。在戏曲服装、道具和灯光设备等方面，上海也成为生产和销售的中心之一。

化　妆

上海戏曲演出的人物化妆可分面部化妆、发式、头饰、髯口四部分，面部化妆又可分为俊扮与脸谱(含面具)。

俊　扮　又称素面，用彩墨涂搽脸部，以达到美观的效果，主要用于生、旦脚色。早期上海戏曲演出俊扮的材料用花粉、胭脂，今改以油彩。昆剧俊扮大体与京剧同，但色彩较淡。旦脚以嫩肉色为底色，柔和清丽；生脚以肉色为底色，潇洒俊美。京剧俊扮先用润肤膏搽脸，再以嫩肉色、肉色油彩打底，并用红色油彩涂揉。用黑油彩描眉，并勾画眼线，涂口红。一般要吊眼睛，用带子牵引眉梢、眼梢，扩大眼眶，使人物更为俏丽、英俊。清末民初，冯子和、毛韵珂(七盏灯)、欧阳予倩等京剧演员对传统俊扮进行改革，形成京剧海派俊扮特点。如冯子和扮演《杜十娘》中的杜十娘时，为了充分利用面部表情和眼神来表达人物的思想感情，不用吊眉，彻底改革了由于吊眉、勒头影响面部肌肉活动的弊病。为使面部秀丽，眉目传神，他用锅胭脂(眉膏)加深眼圈，把传统的一字眉改画为柳叶眉，把清末盛行的点唇樱桃小嘴，改成用胭脂板(口红)涂抹整个嘴唇，增强了女性的自然美。民国二年(1913)，梅兰芳首次到上海，看到一些演员写实的化妆方法，受到启发，返京后排出时装新

戏《孽海波澜》，对传统京剧旦脚的化妆，如画眼圈、贴片子等进行了新的改革。民国三年12月，梅兰芳第二次到上海，认识了欧阳予倩，并观察赵君玉的化妆，感到京剧海派旦脚化妆"是一个路子"，"比较美观"。（梅兰芳《舞台生活四十年》）梅兰芳对俊扮的改革是受了京剧海派的影响，又反过来为京剧海派旦脚演员提供了新的经验。周信芳对老生俊扮的发展倾注了大量心血，如他在《清风亭》中扮演张元秀，先前额角印堂涂有红色油彩，至《盼子》后的戏中，除去印堂的红色油彩，敷以白粉，以表现张氏的日渐衰老。

越剧进入上海，受时尚风气的影响，在原有化妆方法的基础上，将眼皮抹成蓝色和棕色，嘴上抹口红。从民国三十一年起，越剧界与新文艺工作者合作，舞台上用水银灯照明，这时，袁雪芬首先采用油彩化妆，用冷霜或凡士林涂底，以肉色为底色，黑眉笔画眉，香粉定装，再用油画笔涂唇膏，棕色眉笔画鼻梁。这一化妆程序，各越剧团沿用多年。1949年后，越剧界有了专职化妆师，他们与演员合作，使化妆水平有了进一步提高。自越剧走上电视屏幕后，增加了头片和睫毛等装饰。近些年，又吸收了一些美容方法：把粉底、亮肤色、睫毛膏、眼影粉、眼线水等，应用于化妆之中，形成了更完美的化装特色，即色彩柔和明快，线条清新，五官分明，既与生活贴切，又有艺术夸张，给人以一种舒适恬淡的美感。如古装戏的化妆，其底色以嫩肉色和肉色为主，腮红不似传统方法那样在鼻梁两边揉开，而是直接涂抹在面颊上，根据演员颧骨高低和脸型的区别，改变方位，强调腮红的沿边与底色相柔和，给人以自然美感。传统的脸部"三白"（即脑门、鼻中、下巴）为嫩肉色所代替。眉眼用红色或棕色油彩打底，从内到外、从上到下，由淡到深，描绘眼影和眉毛。眼睫处画黑色眼线，眉腰（眉弓）上画深色。外眼角向上微挑，下眼线要求细淡，眉眼沿边仍透出红色或棕色的底样，在内眼角，点上鲜红的小点，这是泪阜外形的夸张，这样描画出的眼睛显得秀丽、明亮、传神，眉毛显得自然、真实、立体感强。嘴唇先画出轮廓，然后用大红油彩或唇膏涂匀，更显艳美夺目。小生的化妆和花旦相同，除了眉、眼、嘴宽大些外，又把传统旦脚包头的鬓角水片贴在帽沿下，使色彩形成强烈对比。

早期沪剧男角不化妆，女角（包括"扎头髻"）仅在脸部略施脂粉；后来女角也涂胭脂口红和雪花粉，并用黑墨画眉。今男女角色也以油彩化妆，用色较接近生活。淮剧化妆早期同沪剧，二十世纪三四十年代向京剧学习，采用俊扮手法。

脸　谱（含面具）　上海戏曲演出，昆剧与京剧中的净丑脸部通常使用图案化、性格化的化妆，即涂上各种色彩，并画上各种夸张变形的图案（如动物、太阳、月亮、花草等），显示人物身分和性格。

昆剧净脚脸谱中有"一紫二判"之说，"一紫"指《宵光剑》中的铁勒奴，用紫色涂脸。"二判"，指《九莲灯》中的火判，用红色勾画蝴蝶脸和《牡丹亭》中的花判，用绿色勾画蝴蝶脸。又有"三和尚"之说：达摩（《祝发记》），画深红脸，粉红额，勾画红月牙；惠明（《西厢记》），画

黑脸，青额，勾画白月牙；回回(《九莲灯》)，画黄脸，粉红额，勾画紫月牙。丑脚脸谱多为元宝脸和三角窝脸。

京剧脸谱洋洋大观，谱式繁多。上海京剧演员演出传统戏时，基本按传统谱式进行勾画，不过在画法上有的以细致见长(如冯志奎)，有的则以粗犷取胜(如金少山)；因人而异，各有自己的特点。二十世纪二十年代以后，连台本戏大量上演，为了与当时的“改良行头”协调一致，脸谱的勾画也趋向写实化，一般大都由勾脸改为揉脸，或在线条、色彩上加以变化，形成“改良脸谱”，如传统老戏中的鲍赐安，应勾油白三块瓦脸，但在连台本戏《宏碧缘》中，鲍赐安改为揉老脸。传统戏《收姜维》中姜维的扮相，勾红色无双脸，京剧海派演员演出此戏时，改为俊扮，但保留额头上的太极图，尺寸略为缩小，形成一种新的改良脸谱。京剧海派中最有代表性的脸谱还有：

楚霸王脸谱：民国十年(1921)由盖叫天在共舞台排演《楚汉相争》时创制。揉黑脸，两颊加胭脂，显出黑中透红；戴半截脸子，上有二道粗黑挑起的大剑眉，下有二撮上八字大鼻须，套紫色大斗腮。后来新排的连台本戏中竞相仿效，如盖本人在亦舞台演《七擒孟获》中的孟获、赵松樵在共舞台演《斩颜良》中的颜良，都属此类型脸谱，不同的是戴黑色大斗腮。童志扬在天蟾舞台扮演《封神榜》中的纣王对此谱式也有新发展，他特别强调狮子鼻、隆眉弓、翘下巴、又粗又黑的二道刀背眉和络腮大胡子。

关羽脸谱：王鸿寿(三麻子)在传统脸谱上进行加工而成。改揉胭脂红脸为用银朱勾画，画眉描目，把七星痣改为二痣——左眼角下边点一粒，右颧骨下边点一粒。脑门上画两道弧形纹。鼻的左右各画一道纹，左右鬓角勾两个“水葫芦”，眉心勾蝙蝠纹，戴长发黑三。至李吉来(小三麻子)又有发展，揉红脸，用黑笔在左眉外点一痣，从左鼻根拉下一笔，到左腮边破脸，右眉端下点一痣，右嘴唇下点一痣，共三粒痣，较王鸿寿多一颗痣，喻示他的名字“小三麻子”，李的脸谱较王更为庄严、威武。

包拯脸谱：京剧包公一般由净脚扮演，海派则由老生担纲。二十年代，在大舞台演出的李桂春(小达子)，对《狸猫换太子》中的包公传统脸谱作革新，把原来漆黑一团的脸色，下半部改成黑里透红的揉脸，勾画月亮额。李如春宗师赵如泉，并吸收周信芳的揉法，仍涂黑脸，用白色油彩加画一条刀痕，戴五绺。李桐森在李吉来基础上发展为揉棕色脸，二道大白眉，额上勾画白色马蹄痕。

孙悟空脸谱：郑法祥在大世界齐天舞台演出连台本戏《西游记》，按悟空的不同时期，勾画不同脸谱。悟空出世：眼窝、脑门全是白色，勾简单花纹；刀劈混世魔：学七十二变法术，眼窝、鼻窝、脑门全贴银色，上勾花纹；闹天宫：经八卦炉四十九天锻炼，成火眼金睛，眼窝贴金色；《金刀阵》之后：眼窝、鼻窝、脑门、两腮，全为金色。张翼鹏的孙悟空脸谱与郑法祥不同，脸上画红色桃形，四边用白粉勾边，眼皮也勾画白粉。在老君八卦炉内炼就火眼金睛后，再在眼圈上加几道金边，然后戴上棕色猴毛头套，两鬓插猴耳毛，比较接近猴子的原

型。

周信芳对脸谱也有不少改革，如他在1917年演出《二本活捉吕蒙》中，扮演吕蒙，揉白脸，两道黑色长剑眉，戴黑色卷海涛(髯口)。他在《封神榜》中饰演闻太师，揉淡红色脸(比关公的红色脸淡一些)，用犀牛毛粘贴二道白色眉子(毛)，两条白色短耳毛子，戴改良小白扎，额角印堂间装有一只眼睛，眼眶中安一小电珠，干电池放在插茨菇叶的水纱网巾里，盔帽左边装有按纽，启动后眼睛放射出亮光。

京剧海派中，也使用面具(套头与脸壳)，较有代表性的为部分神怪戏中的十八罗汉及如来佛的套头，一般用纸浆脱胎制成，油漆彩绘，两颊镂空，演出时套在头上。其中一位罗汉，额角、耳朵、鼻子、眼帘、嘴巴用淡紫色油漆为底色，额角印堂间画有佛珠，嘴唇用白色勾画。头顶戴有金色箍，表现罗汉老到、深谋的形象。另有白乳胶泡沫塑型脸壳。1962年上海京剧院排演神话剧《三打白骨精》，童祥苓扮演猪八戒，化妆师沈永清经百余次化学合成试验，用白乳胶泡沫制成猪八戒面具，用油彩化妆后，形象逼真。1963年底重排现代京剧《智取威虎山》，沈永清又为贺永华扮演的座山雕按上一只白乳胶泡沫塑型鹰钩鼻，使人物显得更阴险狡诈，有助于演员丰富面部表情。

发　式　上海戏曲的发式，大多用假发，材料有人发或牦牛毛、马尾、粗丝线、纱等，经人工编织而成。昆剧传统剧目中的发式变化较小，大多沿用历代做法。在新编剧目中有所创新，如《蔡文姬》一剧中，据汉代雕俑、拓片为依据，梳朝天高耸发髻，并用白色珠子串或纬纹形状装饰发式。《唐太宗》一剧中的徐惠，参考南唐《簪花仕女图》中的仕女唐髻梳头，衡山公主的发式为中唐双半翻髻。

京剧发式除袭用传统外，也创制了各种新式古装头，以旦脚最具代表。一般用人发作假髻，发髻多在头顶，不在脑后。有的贴片子；有的不贴片子，饰以绢花，给人以俊俏、雅丽、自然的感觉。欧阳予倩在上海演出《红楼梦》时，用新式古装头发型，产生很大影响。梅兰芳当年来上海演出，见到古装头，颇受启发，后在《嫦娥奔月》、《西施》、《天女散花》中改良使用，取得良好效果，他说：“上海的观众也还不是为了古装扮相和红楼新戏两种新艺才哄起来的吗?”除古装头外，另出现流行的发式，如冯子和扮演《红菱艳》中的邬凤姐，梳一条高把根辫子，“燕尾式”前刘海；饰《杜十娘》中的杜十娘，以假发套梳时式流行女发髻，富有生活气息，上海许多旦脚演员竞相仿效。

由于梅兰芳在古装戏发型上不断创造出新的式样，给上海戏曲界带来不少影响，梳妆师们融会了南方妇女发式活泼流动的特点，加以再创造，如贴片子，贴小弯，按照流行发型梳出时代感强的发髻，以此来表达不同性格的人物。上海的梳妆师傅，著名的有李鸿奎、顾宝森等。中华人民共和国成立后，舞台上新式发型层出不穷，出现在各个剧目中。如《尤三姐》，梳妆师郭启山为尤三姐设计的发型：前面用一个小弯，小弯里面套着两个更小的小弯，鬓角用“搭拉苏”(一绺悬垂卷发)，头上用面包髻，再加几个平折发圈，当中镂空，显出

层次，并增强动感。

越剧发式，四十年代初袁雪芬等越剧演员在京剧发饰改革的影响下，根据该剧种演员多为女子的特点，不但改头面为髻发，同时废弃了水片这种传统的式样。她们参照古装仕女画中的发饰，利用自身长长的辫子及前额上自然的刘海、耳旁薄薄的鬓发，开始创制越剧旦脚特有的古装发饰。越剧古装发饰的改革还有一个特点，就是在后台聘请了专为演员梳理和制作发式的"梳头妈妈"。她们按演员的要求，把传统和时尚的各种发式巧妙地结合起来，这样，越剧的发式就初步带有了海派艺术的特点：改繁为简，改华丽为清丽明快。五十年代，女班越剧有了服装造型设计人员，演员的舞台形象是按照他们画出的形象和发饰设计图来制作和体现的。这在戏曲舞台中是首创的，它标志了越剧舞台的化妆和发式制作从初级阶段发展到了成熟阶段。越剧的古装头套，后脑一般留有长长的发辫，前额做成固定的刘海，耳旁做成固定的鬓角，然后在头套顶端装上各种形态的假髻。越剧小生头套，则在历史生活样式基础上，大大加长耳边的鬓发，后脑喜欢松松地留着长发，自然散开在肩上，头顶盘髻或戴冠。越剧的假发髻是乱发盘绕，或海棉、铅丝作底，外包旧黑纱网巾，最后用发帘子（辫帘子）外包，所以在外观上仍像真的髻发一样自然真实。这种假发髻做成各种条状、半弧筒状、筒状，能按不同要求变换、弯曲成各种形状，它真实感强，造型活泼自然，可塑性也大。越剧假髻后来也形成了一定的程式，如地位高贵或人品正派的多以正髻、对称髻为主，性格活泼的年轻人或地位低下者，多用偏髻、垂髻、联髻。六十年代，越剧开始参考考古、绘画资料，把历史上女子的堕马髻、望仙环髻、十字髻、反绾髻、椎髻、朝天髻等加以变制，运用到了越剧舞台上。

沪剧发式较简单，古装戏借鉴京剧发型；清装戏男角头后拖一个长长的辫子，女角梳头髻，一般髻放在脑后，时装戏则按当时流行发型梳妆。淮剧发式大多搬用京剧及徽戏发式。

头　饰　又称头面，即在头发上插花，戴金银珠翠首饰。一般用于旦脚，根据剧中人物的身份、性格选用。昆剧头饰原来比较讲究，但自全福班后，因受经济条件局限，逐步简化，至仙霓社时，旦脚演员往往将自己的头饰用于演出中，经济条件差的则以仿金制品替代。中华人民共和国成立后，这种局面才有所改观。上海昆剧团在八十年代初演出《蔡文姬》，对女主角蔡文姬的头饰作了精心设计，在朝天高耸型发髻上，以白色珠子装饰，加上一只白色水钻，显示出在匈奴民族中长期生活的汉代贵族妇女古朴、典雅的形象。《唐太宗》中徐惠的头饰，为发顶上插一朵大的淡玫瑰红色牡丹，并有点翠飞凤，凤身背后为彩色水钻大扇面；头饰背面用金色绿线绕成花纹，将一颗白色水泡子插在花纹上，衬托出人物的雍容华贵气质。《钗头凤》中唐婉年轻时的头饰，贴两条古装片，发髻偏斜，体现青春少女貌美、活泼的特征；十年后中年的头饰为古装头上加一个元宝盔，表达她的压郁精神状态。

京剧头饰较为讲究，一些名盛于世的旦脚用价值昂贵的珠宝装饰头面，在舞台上争妍

斗艳。各戏院后台都有包头师傅，为主角装饰头面。新式古装头出现后，对头饰有更高的要求。冯子和在头饰改革上也有不少成绩，如他在扮演《杜十娘》剧中的杜十娘一角时，插戴清末时新的珠花头面，与发髻相配。欧阳予倩在《红楼梦》中，对头饰也作了新的尝试。连台本戏《封神榜》中，九尾狐变成妲己时，头上要戴九尾狐簪形以示身份发生变化。"文化大革命"后，上海京剧院演出《闪光的果子》因女主角是少数民族姑娘，在她的头上戴一些色彩鲜艳的花，并插上两根雉尾，使头饰衬托女主角的青春活力。

越剧装饰，最早是珠凤，随后就把传统头面中的饰物全部化整为零地进行运用，如边凤、葫芦针、锡杖插、后三条、蝴蝶花等，均运用于经过改革的古装髻发上。有了设计人员后，又对头饰物品专门进行了设计和制作，并把历史上的簪、钗、步摇、钿、花钿等巧妙地运用到舞台形象中去，按皇后、公主、官宦人家设计出九尾凤、七尾凤、双头凤、对凤，按一般书香女子设计出了偏凤、单凤、凤头钗、中凤，对贫寒人家女子设计了云头、如意、百吉、小珠凤等样式。

越剧头饰上所戴的花也十分讲究，其颜色和改革后的服装一样，以间色为主，包括绢花、尼龙花、珠花等，绒花则在婚丧之时戴用，没有特殊需要，一般不戴鲜艳的头花。花的色彩要求与服装协调，如为了和服装中的绣花勾金协调，制作人员喜欢在花瓣上粘撒五彩碎亮片。

沪剧旦脚头饰以插花为主，青年妇女用红色，中年妇女用紫红色，寡妇用白色，古装戏中的头饰借用京剧。淮剧头饰大多为饰金制品，品种为数不多，建国后才丰富起来。

髯　口　又称口面，用人发或牦牛毛、羊毛制成。昆剧髯口较简单，有三髯、满髯、一撮髯等，根据不同行当使用。京剧髯口比较丰富，分类也细致，对其他剧种产生一定影响。沪剧用鼻插(卡)区别剧中角色，丑戴鼻插(卡)即为老生行当。淮剧髯口基本上沿用京剧，也逐步形成自己的风格。能体现京剧海派风格的髯口有：

大黑三：亦称长黑三、关公髯。王鸿寿扮演关羽时用人发打在铜丝硬须架上制成，长约九十厘米。该髯黝黑有光泽，捋髯时胡须下垂不会滋涨，能衬托出儒雅、刚毅、勇猛的美髯公形象。

阴阳髯：《阴阳河》中判官时所戴。形状与扎髯相同，从嘴唇中部分开，右边黑色须表示阴，左边白色须表示阳。戴此髯时要穿黑白判官衣，戴阴阳判官帽。

金牛星髯：《天河配》中金牛星专用。形状与满髯相同，在白满的鼻腔处分扎二绺红须，白满表示金牛星年迈之白须，二绺红须代表它的鼻须。现一般用白满上扎二绺红头绳来代替红须。

鼻卡：即短八字须，不用须架，用牦牛毛打在铜丝夹上，使用时夹住鼻隔即可。这种胡须较接近生活，为丑脚扮时装戏里人物所用。颜色分黑、白、黪三种，如《请医》中的刘高手用白色。今已弃用，改粘小贴胡。

改良五绺：亦称五绺改良须。有两种：（一）用十六号铜丝做软须架，用人发，长约六十六厘米。共五绺，耳际两绺，嘴唇上两绺，颏下一绺。须根紧贴腮边，全部露嘴，尺寸也较短，比较自然。分白黑两种，《闹天宫》中的太上老君戴白色，《孽海波澜》中的彭翼仲戴黑色。越剧老生亦用，但叫"瀑布"，因此髯口像急流直下之瀑布。如徐天红扮演《红楼梦》中的贾政所戴。（二）小达子（李桂春）扮演《狸猫换太子》中包拯时创制。用十四号铜丝做硬须架，用人发，须长约六十六厘米，须钩朝后，戴用时需配挂长过下巴的小牵巾。后来李如春、陈鹤昆又进一步改良，把硬须架的须钩朝前，这样耳鬓处的二绺须在耳朵前下垂，可以省去小牵巾。

海下涛：京剧海派演出连台本戏时创制，用牦牛毛钩成二根粗眉，中间用弦线相连，弦线两端连接松紧带，用时套在头上，再用耗牛毛打在硬须架上，成两撇八字须，使用时须钩挂在两耳上（也可用鼻卡）。颏下二绺须，中间分路相连至耳鬓处，全部朝上，用牦牛毛勾在丝绸或尼龙纱上，二端缝松紧带，套在头上（开打时不会掉），下颏处用白乳胶粘贴。眉毛、八字、颏下须三件为一套，为《七擒孟获》中的孟获、《三盗芭蕉扇》中的牛魔王、《走麦城》中的吕蒙所戴，使用时需和半截脸配合。

斗腮：不用须架，用牦牛毛或犀牛毛勾在丝绸或尼龙纱上，与二根眉毛及下颏短截胡须为一套，使用时以松香酒精胶或白乳胶粘贴，有中斗腮、大斗腮、卷斗腮，并按色彩分类，《八仙过海》中的铁拐李、汉钟离戴黑斗腮。

越剧髯口：二十年代男班进入上海后，采用京剧髯口。直到四十年代才开始有改良须。以粗铜丝作髯架，胡须结扎在铜丝上，沿唇嘴、下颏弯曲成型、唇嘴外露可见。种类有五绺须（上唇二绺、下颏一绺、两耳鬓二绺）、三绺须（上唇二绺、下颏一绺）。以后又受电影、话剧影响，胡须先勾于绢布，再缝在铜丝上。如雪声剧团演《香妃》中的大和卓木和《嫦娥奔月》中的丞相，用的就是"改良须"。"大面"不再用"虬髯"，而用"套胡"。丑脚不再用"八字"、"吊搭"，改用"八字夹鼻胡"、"翘胡"，如《盘夫索夫》中的赵文华。

五十年代末，上海越剧院有了专职毛发、胡套制作人员，这时的改良须骨架改用中细铜丝，胡须原料以人发、牦牛毛为主，掺用羊毛。再用这些原料勾在肉色的丝绢上，或网眼纱上，这就更适合越剧女子表演特点，满腮胡采用不粘贴的套胡（两边用松紧带套在头顶上）。改良的五绺须，有的也采用编帘软长胡，两耳边二绺须，用带联结固于头顶，然后再戴铜丝做的三绺胡须。演现代戏，或少数民族和国外题材的剧目，更采用电影化妆技巧，采用了碎胡粘贴，编辫胡子煮烫后曲卷粘贴等法。

服　装

戏曲服装俗称“行头”，是戏曲人物造型的一个重要手段。元代已有北曲杂剧在上海演出，那时的服装因资料缺乏，难以稽考。明代万历年间(1573—1620)，昆山腔盛行沪上，昆曲的服装穿戴已非常讲究，家班的戏装大都从苏州定制采办。如豫园主人潘允端就很羡慕“吴门戏子”、“行头极齐整”，而极其重视对自己家班演出服装戏具的置办。在《玉华堂日记》中，他曾多次记载为其家班演剧所需去苏州购买戏服用具的情况。民间演剧，也已开始形成不惜费金，以求华靡的风气。如范濂曾记载万历十八年(1590)华亭县迎神赛会时，演剧人所着服饰有：“鲜明蟒衣、靴革，而幞头、纱帽满缀金珠翠花。如扮状元游街，用珠鞭三条，价值百金有余”(见《云间据目钞》)。这时昆曲的穿戴已形成严格的规制，演出传统折子戏时，行头大都沿袭传统的衣箱体制。如清代同光年间小王四演出《羊肚汤》一戏时，外套只穿富贵衣；张八演出《冥判》时，牛头、马面的扮演者必须戴上象形面具，上衣必着真兽皮马夹；金景福演出《描容别坟》，赵五娘属正旦行，但头上不能插簪戴花，额上泡珠，亦必须遮蔽不露，以此体现出她的处境之贫困窘迫和凄楚悲惨的生活现况。《烂柯山》一剧中的崔氏亦为正旦，贫妇身份，但其处境要优于赵五娘。所以陈四在演出《泼水》的崔氏时，其额头、两鬓及发髻处，仍缀以泡珠绢花等饰物。





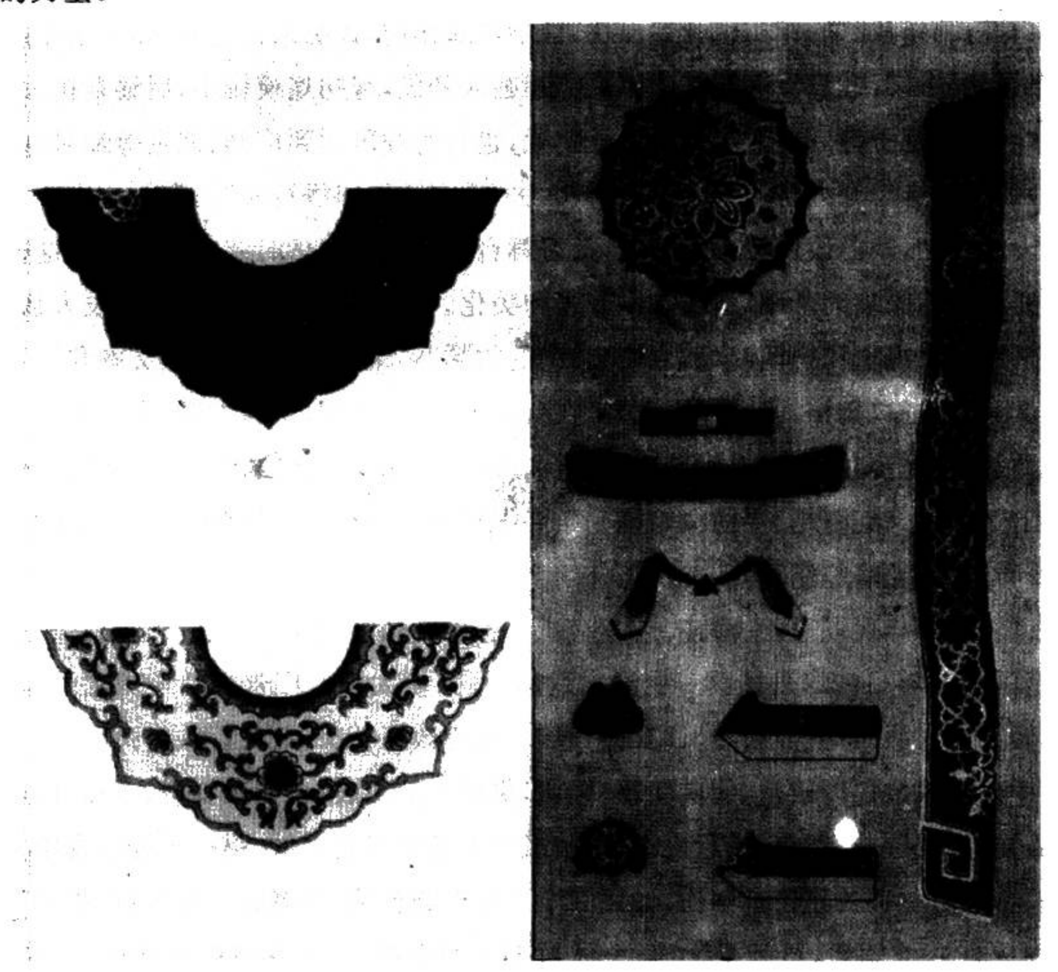
清代咸丰、同治年间徽班、京班相继进入上海，戏曲服装更加精致考究。据传同治六年开张的丹桂茶园和光绪元年开张的天仙茶园以及民国初年的丹桂第一台等，都拥有衣盔杂把品类齐全的衣箱，主要演员又各有自己的“私房行头”，从清代的戏曲年画和版画资料

看，当时戏装有蟒、靠、官衣、箭衣、褶子、帔、抱衣抱裤、裙子、袄等，盔头有王帽、相貂、纱帽、扎巾、罗帽、文生巾、武生巾等。有厚底靴、薄底靴、彩鞋等一应俱全。随着服装的丰富和演进，专门制作戏衣的作坊也开始出现。最早戏衣作坊，大都来自苏州，如光绪年间的王隆泰、申泰、吴生泰、叶森泰等戏衣庄都是苏州艺人开设，起初规模较小，后逐渐扩大，能制作蟒、靠、头盔、把子等。多数戏班都就近购置，也有的戏班远到广州、北京等地采办戏装，如同治六年，刘维忠开办丹桂茶园，就曾派人去“广东购置锦绣行头”。

二十世纪初，戏曲改良运动兴起后，上海舞台上出现了大量时装戏、洋装戏，这些戏的服装主要以生活服装为基础，适当加以夸张和美化。演“洋装戏”有时请外国友人从英国、日本寄来服装。冯子和扮演《拿破仑艳史》中的约瑟芬，采用塑形的手段（文胸和绑腰），头戴假发套，身穿进口舞裙，脚着高跟皮鞋。在台上弹钢琴、唱歌、跳探戈舞，充分体现了外国女性的曲线美。他演时装戏《血泪碑》中的梁如珍，服装采用洋货铁机纱、乔绒做面料，款式新颖，工艺讲究。《红菱艳》中的凤姐梳一条高把根辫子，“燕尾式”前留海，穿粗布衣裤、围腰裙，着布鞋，脸上略施脂粉，散发出纯朴的乡土气息。

本世纪二十年代以后，上海连台本戏盛行，各舞台均以机关布景和“新奇行头”招徕观众，如民国十一年(1922)丹桂第一台演出六本《狸猫换太子》，广告称：“全班艺员大操，穿的是新做异样衣服。”这些“新奇”、“异样”服装，通称改良行头。改良行头有两种，一种是利用衣箱中传统服装加以改造，使其新颖、轻便，更便于演员表演，如改良蟒、改良官衣、改良靠等，最初是在某一戏里穿用，后逐渐定型，成为衣箱中必备之件。另一种是根据剧情和人物需要，参考历史资料而设计制作，如民国十二年新舞台演出《徽钦二帝》，《申报》广告载：“金主向宋辽二使耀武，行阅操大典，全体数十人的大操，金辽兵将服装器械，按《图书集成》仿制。”改良服装的大量出现，虽然也有不顾戏情戏理一味追求新奇的倾向，但却使戏曲人物造型手段更加丰富多样，一时戏服作坊大量增加，“海派”行头风靡全国，不少外地名角，都纷纷到上海定制服装和盔帽。例如梅兰芳《贵妃醉酒》中的宫装、镶边女蟒、蜡珠凤冠，《霸王别姬》中的鱼鳞甲、斗篷、如意冠、霸王靠，《木兰从军》中的木兰靠、木兰盔，《西施》中的西施服；程砚秋《梅妃》中的梅妃宫装、帔；荀慧生《荀灌娘》中的荀灌娘改良靠、盔，《红娘》、《杜十娘》中的服饰；尚小云《二进宫》、《昭君出塞》中的服饰、凤冠，《秦良玉》中秦良玉的改良靠；裘盛戎《铡美案》、《姚期》中的净脚蟒；马连良演出用的改良蟒、改良官衣，《苏武牧羊》中的牧羊盔，《铡美案》中王延龄戴的金相貂、《甘露寺》中乔玄戴的包角相貂、《盗宗卷》中的张苍帽；唐韵笙的关羽戏中用的青龙偃月刀等。二十年代后上海也涌现出一批技艺精湛的工艺匠师，如吴生泰戏衣号的成革师傅“老师太”，盔帽师傅“五一子”、徐大个子、江根泉，巾帽师傅方惠琴，特别是戏衣设计师谢杏生，设计制作了许多新颖的戏衣，广受南北艺人的青睐。除了这些，专业制作戏服的工艺匠师外，上海各戏院、戏班还涌现了一批经验丰富、技术精湛的管理、操作人材，统称箱倌。历年来著名的箱倌有衣箱：明兴培、

蒋筱洲、王桂生、马永春；盔箱：赵德山、陆鸿奎等。他们也是促进戏曲舞台美术发展的不可忽视的力量。



辛亥革命前后流入上海的越剧、甬剧、锡剧、淮剧、扬剧以及沪剧等剧种，历来因陋就简，进入上海后随着剧目题材扩大，一方面用生活中的服装代替戏服，另一方面又吸收京剧衣箱体制，但因经济实力不够，如沪剧演《陈世美》一剧的包公仍穿清代官服。四十年代后以袁雪芬领衔的雪声剧团和其他几个越剧团与新文艺工作者合作，进行改革。在历史题材的话剧和电影的影响下，突破了以京剧的服饰和穿戴为依据的原有模式，根据不同的演出内容，采用专人专戏设计制度，创立了全新的越剧服装形式。在设计上，着重借鉴古代仕女画人物的衣冠服饰，按照剧中人物的性格、身份、职业和所处的朝代来构思设计服装，增强了历史真实感。特别是旦行服装，变化尤为明显。上衣有圆领、斜领、对开领；袖子有水袖和放长衣袖而不用水袖；裙子大都做成百褶式，系在上衣外面。有时还在长裙外面再加套一短式腰裙，使层次更加丰富。此外，还常常根据不同人物的不同需要，附加各种佩带物，如云肩、项链、飘带、丝绦、珠饰、翡翠玉佩等(见图)，使服装样式具有更多的变化。

在纹样的设计上，采用凤纹、寿字纹、回纹和各种花卉纹图案，并根据角色身份、性格年龄、社会地位等因素加以变化。纹样在服装上的布局，也一改以往大都满绘满绣的做法，主要集中在领圈、袖口、腰带、门襟和短裙上面，多用角花、边花、暗花、纹样淡入等手法进

行装饰，故越显简洁、淡雅和美观。有时，为了塑造人物需要，甚至可以不施半点绣纹和装饰物。如《祥林嫂》一剧中祥林嫂的服装，样式要“土”，色彩要“素”，着白边深灰色的褂子，系黑底白花围裙，紫色褂子加灰蓝色坎肩，下穿带补丁的灰蓝长裙等，以体现出她的贫妇身份和悲惨命运。





在服装的配色上，突破了传统衣箱中常用的“上五色”、“下五色”范围。一般不用大红大绿等色彩，而是采用以柔和的中间色为主的原则，给人以清丽、素净、淡雅的艺术感受。越剧服装的这种色彩处理方法，不仅丰富了戏曲服装的用色范围，而且在一定程度上强化了越剧这一剧种优美、柔和、典雅的总体风格。有时，因为表演题材和塑造人物性格的需要，也用一些色彩对比较为强烈的服装。如《劈山救母》一戏，其设计素材不少来自宗教绘画、民间风俗画等。纹样也主要参考宗教画。故剧中人物二郎神穿着的服装是黑色平金的改良靠；沉香的服装是以红、白、金三色为基调；三圣母的服装是以浅赭色和淡蓝为基调，有明显的宗教和神话色彩。

在服装的用料上，一般不似以往戏曲舞台上服装多用反光性特别强烈的软缎，而是采用反光性不强的绉缎、丝绒、平绒、乔其纱、珠罗纱、尼龙纱、绸等。穿着柔软、轻盈，更适宜表演舞蹈身段，也给人以洒脱、柔美的感觉。

越剧盔帽的用料，也和服装一样，多用反光性不强的丝绒、利亚绒、绉缎或绸类。近年来，也采用了乔其绒、光明绒作面料。由于面料具有吸光性，所以在舞台上的色彩比较稳定、真实，和服装相协调。

传统盔帽大多是硬胎，不能折叠。巾帽制作是软胎，能折叠。越剧在盔帽制作上，采用硬盔软做、软帽轻做、巾帽巧做的方法。如卫士帽（打帽）以前都是硬胎做法，现在做成软

胎，轻且能折叠。官帽原先是纸板硬胎，现在前后扇都做成纱网(或铁网纱)的软硬胎，轻巧、透空，隐隐可见帽中发式。

四十年代后，沪剧在市中心区有了固定的演出剧场，观众也日益增多。为提高沪剧艺术的表现力，完善沪剧舞台美术的体系，使之适应沪剧整体艺术日益发展的需要，在布景、服装、化妆、灯光、道具等方面吸取了话剧、电影等艺术形式的表现手段。沪剧服装力求真实。服装样式根据剧目题材的范围，主要分为三类：即西装旗袍、古装、清装。主要演员的私房行头在样式和面料的搭配上开始越来越讲究，甚至出现了脱离剧情和人物身份的“翻行头”现象，如当时文滨剧团用来装服装、道具的箱子竟多达二十一只。

中华人民共和国成立后，戏曲服装更加丰富多彩。各戏曲院团排演新戏，基本上是根据剧情和人物的需要，采取专人专戏进行设计，在设计风格上也日趋多样化，既有以人物所处历史时代为依据，参考当时代表性的图案加以设计，又有在传统衣箱服饰基础上加以改造设计，还有以现实生活为依据的创造设计的现代戏服装。七十年代以来，由于把尼龙、塑料等新材料用于服装制作，使戏曲服装更加精美、实用和有利于戏曲表演的发挥。1956年由四十二户小作坊和私人画店合并成立的第一家生产经销戏曲服装的合作社，到了六十年代已发展成拥有五百人的上海戏剧用品厂，年产值达一千万元。多年来经过许多服装设计人员和戏服工艺师们的努力，创作出一批优秀的戏剧服装作品，在历次全国和地区调演会演中获得多项奖励。

改良蟒　传统京剧衣箱中的男蟒，都是满身纹绣或铺地纹，京剧海派中的蟒袍经过逐步改革，纹样从简，删去铺地纹，脚色穿蟒除了以袍色区分外，在蟒的纹样上也有不同的布局。净脚多穿平金大龙蟒，纹样粗犷，显得威武而有气势；生脚多穿团龙蟒或散团龙蟒，用彩绣勾金，显得文静大方。在选用水脚上也有明显的区别，生脚蟒多用卧水脚；净脚蟒多用立水脚。京剧海派蟒的制作工艺也很讲究，不用吊摆带，穿在身上四平八稳很端庄。

改良官衣　源于周信芳在《三顾茅庐》中扮演刘备所穿的官衣，即把原来的官衣下缘加缀数寸宽的缎边，观者诧为新奇，继而陈嘉璘仿置一件，用在《群英会》鲁肃身上，后白玉昆、赵如泉争相添制，并绣出各种花纹，于是流行开来，遂成为改良官衣。

改良靠　民国五年(1916)汪笑侬与周信芳在老丹桂第一台演出《献地图》，汪笑侬扮张松时戴一顶“挑翅”小纱帽，身穿官衣系绦子，是一种改良的扮相。周信芳扮的刘备是配角，为了烘云托月，突出张松起见，也相应在服装上作了改动。他把一身旧靠的靠肚拿掉，拆下靠身，然后把上身穿在身上，把拆下的靠身各按原部位重新组合系在身上，把左右两块“靠腿”调换位置，使卷角都变成向里翻，最后做一只虎头“腰拦”在腰间系紧。把靠旗尖角剪去，镶上花边，亦成四面长方形旗插在背后。外面不穿蟒，仅褶红官衣，这扮相既不失刘备身份，又与张松的改良装相辉映。这身靠便是后来“改良靠”的滥觞，大家争相模仿，又经过戏装老艺人的不断加工修饰，形成后来衣箱中的样式。

改良帔、褶子　传统京剧服装多用缎子制作，光亮的缎面与京剧夸张的表演动作是相称的。新式剧场建成后，舞台上使用了灯光布景，京剧海派行头中小生、花旦穿用的帔、褶子的面料，不用有强烈反光的缎子而改用绉缎；纹样由满身绣花而改绣角花、边花，留出空白，疏密相间，更见潇洒文雅；帔、褶子的色彩多用下五色、中间色，绣花线配雅色文五彩撇丝绣。就连老生、青衣常用的蓝色对帔亦改上青为二蓝，这样使小生、花旦用的帔、褶子由清末的细密繁缛趋向简洁淡雅。

多用盔帽　有些盔帽经改进制作工艺，配备多种附件，临时拆装，可一物多用。例如：三用紫金冠，可改装成马超盔、帅盔；四用紫金冠，可改装成马超盔、帅盔、平天冠；五用紫金冠，可改装成马超盔、帅盔、平天冠、狮子盔。三用平天冠，可改装成紫金冠、帅盔。三用小生巾，可以改装成武生巾、学士巾。

贼　盔　武生白玉昆扮演《火烧红莲寺》中的柳迟，请五一子（盔帽师傅）设计、制作了一顶新盔头——贼盔。贼盔的特征是实底子，顶上有白兔毛出锋、各式花朵额子口，无抖须，有后兜。赵松樵在共舞台扮演《斩颜良》中的颜良，又请徐大个子改制成缕空底子，顶装紫色生丝倒缨（因颜良揉紫脸戴半截脸子），小香草额子口，有抖须，左右侧装"扇子"，故亦叫"扇子盔"。使用时插双翎，后垂白色狐狸尾。此盔颜良用，所以又叫"颜良盔"。《七擒孟获》中孟获扮相与颜良相同，亦戴此贼盔。六十年代上海京剧院演出《七侠五义》剧中武丑扮演的蒋平戴的黑色小贼盔，即由此贼盔改制而成。小贼盔特征：尺寸小、盔头低、有软、硬二顶，软胎小贼盔份量轻、造型美，便于开打翻扑时用。旦脚荀慧生在民国十五年(1926)4月14日首演于大新舞台的《辛安驿》中扮演周凤英，其乔扮江湖侠客时所戴的女贼盔系根据此盔加饰改制而成。后经过盔头工艺师江根泉等人的不断修改加饰成今日美观的"鸿禧帽"。该盔帽特征：大红缎底子，无后圈，后口子开得大、开得高（旦脚包大头有线尾子），菊花额子口，前插菊花面牌，四周装十四只粉红绒球，十四只点翠蝴蝶抖须，左右"耳朵"，顶上有红色生丝倒缨，有后兜。

绒球大罗帽　南派短打武生李春来扮演《恶虎村》中的黄天霸时创制了绒球大罗帽（亦叫硬花罗帽）。后来武生张桂轩等人又把绒球加大增多，以后又经过盔头作坊老艺人的不断改制，成为今日美观的硬胎花罗帽。《恶虎村》中的黄天霸，《走边》一场戏演员便是利用罗帽上绒球、蜡珠的颤抖声来表达营救施世伦的焦急心情。硬胎花罗帽身高而挺，上部呈六瓣镖形状，顶端有大圆球，下口圆形，粗铜丝帽胎外蒙铁纱贴银箔，每瓣上装绒球和蜡珠，绕抖须弹簧的铜丝要细，弹簧脚要长，弹簧顶端所缀绒球比前场所用一顶罗帽上的绒球要小一号。弹簧装到帽胎上后用手把弹簧拉松一点，绒球之间要有间隔。弹簧抖须不能碰到绒球上。整只罗帽要做得轻巧、灵活。这样演员走边时稍稍做一点身段，罗帽上的绒球、蜡珠就会颤抖互相撞击，瑟瑟作响。

萧何巾　《萧何月下追韩信》中，周信芳扮演萧何时创制。萧何初出场时穿蟒，戴花

相貂，这身穿戴追韩信时就嫌累赘。因为追的时候有许多身段，要摔吊毛，帽上缀蜡珠、绒珠容易缠住胡子；要扔帽，相貂笨重，系紧在头上，扔起来不方便，而且是在急促的动作中，不能靠检场帮助；以后见汉王，打算以辞职还乡来保举韩信，等脱下纱帽，发现帽中方才自己放进去的张良的荐书，有了希望，于是重新戴上纱帽。一脱一戴这些戏与帽子有密切关系。周信芳请五一子师傅设计、制作了一顶能辅助表演的新盔帽"萧何巾"。该帽特征：形似相貂，去掉蜡珠、绒珠装饰，加以简化，用硬纸盒制成一个整体，尺寸按着头型大小，不用系带，很轻巧，脱戴都极方便。帽子外蒙古铜色素缎，很古朴，后面加一个如意形尾子，故也叫"如意巾"。越剧借用后，称其为"还乡巾"。

豹子巾　周信芳演《凤凰山》时创制的新盔头。薛仁贵那时官卑职微，还未受到唐皇的赏识，身上穿的是白箭衣、背缘，不戴髯口，但颌下胸前空荡荡的不好看，他就在胸前加一只护心镜，镜边缀两只蝙蝠，再扎上彩球。盔头按穿戴老规矩，一般戴"夫子盔"，但嫌人物身份太低不合适，用"扎巾"又不威武，于是他又想出一个办法，利用龙套巾，加以改制，帽后面加一块尾子，上面绣个"勇"字（所以又名"勇士巾"），帽前加一道花边额子口，缀上蜡珠、绒球，就成了一顶既合人物身份又很好看的盔头。为了表示人物见到唐皇时的吃惊，帽上的蜡珠，绒球不停地微微颤动，表达了人物激动的情绪。后来他在《投军别窑》中扮演薛平贵和《追韩信》中饰韩信时，也都戴的是这顶盔头。

花相貂　周信芳演出《徐策跑城》时创制。特征：形似相纱，硬胎缎面，弹簧抖须，点翠火焰蜡珠。缎面颜色有秋香、古铜两色。和改良蟒、改良官衣配合使用。由盔头老师傅五一子设计、制作。后经徐大个子等人修改、加饰为九龙相貂，以及马连良扮演《甘露寺》中的乔玄、《铡美案》中的王延龄戴的金相貂、秋香缎包角寿字相貂。

九龙相貂　小达子扮演《狸猫换太子》中的包拯所戴。特征：形似相纱，帽上装点翠九条大游龙，水钻额子口，插双龙扁担翅。三十至四十年代改为六条大草龙。四十至五十年代李如春出演该剧包拯时改为四条草龙相貂，插刀背翅。由徐大个子出样、制作，经不断修改后，做得越来越简单、轻便。

女平天冠　梅兰芳排演《西施》时创制。由盔头老艺人徐大个子出样、制作。形似男用平天冠、略小。现在京剧中武则天用平天冠，即在此基础上改制加饰而成。

青、白蛇额子　梅兰芳排演《金山寺》、《断桥》时创制。《金山寺》中的白素贞、小青，从乾隆年间的杨柳青年画中看到的扮相，头上戴的是渔婆罩，后又把渔婆罩改成了大额子，梅兰芳早年也是这个扮相。徐大个子由牌楼状大额子几经出样改制（四蛇额子——两蛇额子）成为现在轻巧、玲珑、素静的青、白蛇额子。四十年代末，梅兰芳在上海演出《断桥》一剧时，徐品记衣箱出租号梳头桌师傅蔡国栋为梅兰芳梳头时，把面牌上的绒球改成了红色。一身洁白，头上一点红。这样一改，色彩上对比鲜明，也突出了白娘子的战斗精神，后来京剧《泗洲城》中的水母戴的水母额子也按白蛇额子制成。

象形软巾帽　有鱼、虾、蟹、龟水族帽及鹿、鹤、清风、明月仙童帽等，为五十年代著名舞美设计师幸熙为京剧《白蛇传》设计的水族动物及仙童服饰。上海戏剧服装厂盔头艺人江根泉出样、制作。在工艺上大胆创新，经过不断修改，采用了海绵之类作为代用原料来制作盔头，造型逼真，质感强烈，典雅别致，而且份量要比以前的象形盔减轻一半以上。这种象形软巾帽更便于演员翻扑开打，避免发生意外。

改良靴鞋　上海京剧在新编的剧目中，为了使人物造型更美观，也为了表演和便于开打，在靴鞋的制作上进行了改革和创新。何月山在演出《三本铁公鸡》时创制了黑白条打鞋，盖叫天扮演武松时改制了"千针帮"大缎快靴，《西游记》演出中出现了猴打鞋，《乾坤圈》中哪吒穿的莲花打鞋，都是为了配合各色绣花豹衣裤；还创制了绣花薄底靴；配合改良靠、箭靠；创制了缎面绣花、虎头厚底靴。为省绣工活，制鞋艺人把旦脚穿的"南蝴鞋"改制成缎丝穗女彩鞋。《打渔杀家》演出中萧恩穿上了鱼鳞洒鞋。

上海老祥顺班靴店和南恒泰班靴店的制鞋老艺人熟悉、掌握演员们的脚样、尺寸，能根据具体要求打样制作，楦头样子齐、尺码全，故靴鞋尺寸准确、式样美观、穿着舒服。例如著名武生盖叫天脚样三十码，定制厚底要上大下小，底高约七十二毫米(二寸二分)。"上"指厚底靴帮，"下"指靴底。"上大下小"即靴底小靴头窄，轻巧灵活，便于武生、武老生开打做身段。盖叫天美其名曰"天盖地"。文老生、花脸则喜爱"地盖天"(即靴底阔，靴帮窄)，脚踏实地，稳如泰山。南北两派演员都喜欢南恒泰班靴店的靴鞋，不少演员还利用它来衬托自己精彩的表演。

装 扮 选 例

关羽穿戴　王鸿寿以擅演关羽戏著称。他为了表现关羽庄严威武的高大形象，在唱、念、做派、功架、勾脸、装扮等各方面做了一些大胆的创新。如改揉胭脂红脸为用银朱勾面，画眉描目，把七痣改为二痣——左眼角下边点一粒，右颧骨下边点一粒。脑门上画二道弧形纹，鼻的左右各画一道纹，左右鬓角勾两个"水葫芦"，眉心勾蝙蝠纹，戴长发黑三，头戴"老爷夫子盔"，虎头肩盘金绿靠，红彩裤，绿花虎头靴，并创制了"青龙偃月刀"，他塑造的关羽形象，于庄严肃穆、沉着稳重中显出蕴含于内的神态。

包拯穿戴　二十年代大舞台小达子(李桂春)在《狸猫换太子》剧中首先把包公脸谱作了重大革新，把原来漆黑一团的脸谱，下半部改成黑里透红的揉脸，月亮脑额的新脸谱，又把包公头上戴的尖翅纱帽改为相貂，正合包拯实授龙图阁大学士兼理开封府尹的身份。从此无论南北各派饰演包公，均奉为典范。

徐策穿戴 《徐策跑城》本来是徽班戏，最初由三麻子（王鸿寿）移植过来。徐策扮相是头戴相纱、身穿古铜官衣，挂白满。经周信芳改编后的《徐策跑城》中的徐策头戴花相貂，身穿改良蟒，挂白三。跑城时随着〔高拨子〕的唱腔，他设计了圆场急行、跌扑摔倒等繁重的舞蹈动作，熟练地运用“捧袖”、“摔袖”、“踢蟒”、“抓蟒”、“抖髯”、“甩髯”、“亮靴底”等一套程式，绘声绘色地把徐策看到薛刚带兵前来复仇的喜悦心情，表演得淋漓尽致。这件改良蟒的制作很考究：腰身和下摆尺寸特别大，左右腋下做软立摆。用细夏布做衬里，穿在身上挺括有份量，踢上去，借着它在空中刹那间一个停顿，伸手一抓，恰到好处。



项羽穿戴 民国十年(1921)盖叫天于共舞台排演《楚汉相争》，扮演楚霸王项羽。他根据上海山东会馆门上贴着的门神，又参考家里摆设的天、地、人三星和孔夫子瓷像，设想了楚霸王的扮相。楚霸王揉黑脸，两颊加胭脂显出黑中透红，戴半截脸子，上有二道粗黑挑起的大剑眉，下有二撮上八字大鼻须，套紫色大斗腮，头戴一顶“霸王盔”，此盔用传统盔箱中的“八面威”加饰改制而成。其样式是“八面威”加双龙点翠额子，龙尾耳垂大穗子一对，飘带各一根，双龙额子上缀金黄色小绒球，前有面牌“红辣椒”，盔顶“吞头”上插一撮黑色犀毛，中间嵌一根高高矗立的孔雀羽，后垂两条黑缎盘金如意纹特长飘带。《登殿》一场霸王身穿紫缎盘金绣龙大袖改良蟒(特征：袖根至大袖袖端缀一排大网眼丝穗，蟒前后下摆盘金大游龙，膝团绣小散团龙，前胸绣特大坐团龙，二袖各绣一条大游龙)，上套四方大披肩，外加一只“山肩领”，腰围玉带，足登约八十二毫米(二寸半)高“天盖地”粉底厚靴。这身打扮似一尊魁伟、威严、庄重的古代帝王塑像。《大操》一场霸王全身披挂，穿黑色箭靠(特征：兽头双肩、大兽头护胸，上有胸带，腰束玉带圈，前垂带片小鱼，有下甲)，内衬金织锦缎镶边箭衣，胸系龙头护心镜，腰间左挂宝剑、弓囊，右悬箭袋，左肩背霸王鞭，右手握霸王枪。这身打扮威风凛凛、气度轩昂。通过舞枪的身段把一个“盖世英雄”的古代帝王形象很生动地呈现在舞台上。1959年盖叫天为《登殿》一场的霸王创制了“宝塔盔”。“宝塔盔”是受他家后院一只香炉造型的启发，请盔头艺人江根泉设计制作的一顶霸王专用盔。其式样像一座宝塔，上下二层，每层有八个角，每只角尖悬挂小响铃一只。顶上是圆椎形的盖，约有四十五厘米高，用黄裱纸做盔胎，塔瓦纹是用截断的檀香粘上去的，外面再沥粉贴金箔，形象逼真又轻巧，戴在楚霸王头上显得更威武尊严。

文天祥穿戴 抗日战争初期，周信芳创作了具有爱国主义思想的新戏《文天祥》(当时未演，1950年首演)。为了塑造民族英雄文天祥的形象，为了区别于文武双全的岳飞一类将帅“戴帅盔、扎靠褶蟒”的传统扮相，为文天祥创制了“改良侯帽”、“单靠袖无摆大龙红

蟒"、"方靠旗红大靠"。文天祥的扮相以红色为基调，揉浅红脸，口戴长发黑三，头上戴一顶改良侯帽，身穿单靠袖无摆绣三蓝盘金大龙红蟒，腰束软带，背插四面红色绣龙靠旗，足登大红帮粉底厚靴。这身打扮色彩鲜艳强烈，式样新颖别致，人物形象鲜明夺目。根据周信芳的要求，盔帽老艺人五一子重新设计制作的文天祥专用侯帽，金胎板正口，卷"耳朵"方形台顶，正中插一条弹簧金龙。当元兵入侵，文天祥英勇抗敌激昂慷慨时，装在弹簧顶上的金龙也随之抖动起来，使表演格外生动有力。

砌末道具

古代上海戏曲演出中，就有砌末道具的使用，如明《云间据目抄》中记载，松江民间演剧用"珠鞭三条，价值百余金。"极尽奢华之能事。明清二代，见诸文献的道具主要有扇子、茶具、文房四宝之类。清代后期，在上海



演出的昆班与京班的衣箱中，有旗包箱(把子箱)、杂箱，箱中放置各式砌末道具，通常使用的有，生活类：炊具、茶具、卧具、雨具、文房四宝、扇子、手帕、灯笼，刀枪把子类：长枪、长矛、双头枪、宝剑、大刀、双刀、鬼头刀、木棍、三节鞭、铜锤、斧头，装饰及仿建筑类：守旧、椅披、桌帏、门帘、大帐、小帐、台帐、布城，车船类：船桨、马鞭、轿子等。清末民初，受西方科技文化的影响，一些具有现代生活气息的道具进入上海戏曲舞台，有现代武器：枪、炮、手榴弹、炸药，现代交通通讯工具：自行车、洋车、汽车、摩托车及电话、电唱机、照相机，连台本戏用的砌末有：吊环、吊凳、铁笼、

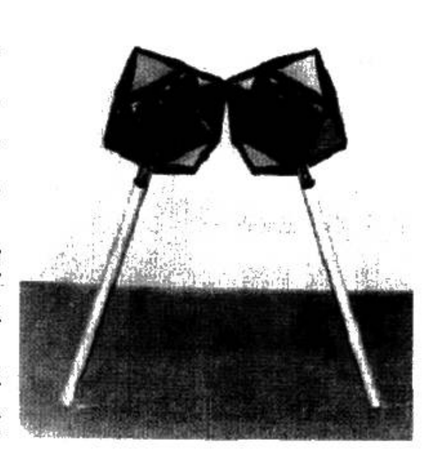


火轮、溜冰鞋、八封炉等。此外有动物类:狗、猫、蟒、蛇、鸟、鸡、鸭、猴、马、骆驼等。中华人民共和国成立后使用的道具又有发展,吸收了新的科技成果,扩大了运用范围,不仅有电冰箱、电视机、电风扇、电热炉等家电生活用品,同时有计算机及飞机、轮船、火箭的模型。凡是剧情及剧中人物需要,又适合舞台演出的,均可穿插使用。如《海瑞上疏》中,为表达海瑞不怕死的刚直不屈的性格,将棺材作道具搬上舞台。

上海戏曲舞台上使用的砌末道具,强调惊险、悬念、新奇及官感刺激,如机关布景道具及真武器的运用。如周信芳演出《封神榜》"杨任剔目"一场,当杨任剔目后,从眼眶中弹出二只手(用洋娃娃的手拿铅丝缠住,在勒头时扎牢,戴盔,剔目时借电流去盔弹出,位置正好在双目处),令人惊奇。在武打戏中,出现真刀真枪,如《三本铁公鸡》、《搭子沟》、《年羹尧》等戏搬用白蜡杆单枪、三节棍、九节鞭、流星锤、飞刀、拐子、大梢子、小梢子,以及罕见的电光插、峨嵋刺等,使演出扣人心弦。对传统砌末则根据观众审美需要进行艺术加工,如王鸿寿对青龙偃月刀的改革,使其成为镂空凸形、外貌美观的刀具,并能烘托关羽英雄气概。

各剧种使用道具因其艺术风格不同而各具特点,昆剧及部分传统京剧剧目中以虚拟为主,注意意境的表达;越剧以虚拟与写实相结合,讲究图案与色彩,具有装饰效果;沪剧、淮剧以写实为主,从生活中取材,真实性较强。

打出手兵器　打出手是上海京剧武戏中的基本武打动作,俱使用武器,武生、武旦有出手双刀、双锤、双枪、锤、鞘剑、乾坤圈、大双戟等,工艺制作十分讲究。如出手双刀,刀盘上开二道槽,槽上贴黑丝绒,可以吸在枪杆上转动,刀头包三十三厘米长的牛皮,便于开打又不易使刀头受损;出手双鞭用柳安木做坯,有凹槽,外面涂水银光滑能转动,鞭头、把手两头的份量要均衡,否则演员技巧再好也无法耍动;乾坤圈用四股藤条合股做成,因此着地力量均匀弹性强;出手双头枪,用中性(弹性)藤条做,踢枪时弹性不硬不软恰到好处。



青龙偃月刀　王鸿寿扮演关羽时创作,由上海枯同椿刀枪店纪师傅出样制作,后经把子店艺人不断修改饰成。其特点是刀头如半月形,用椴木做木坯,镂空装八根樘子成凸形,并装响铃。外包铁纱,贴鼓龙,绿底贴金箔彩绘。刀刃包皮,贴银箔或涂水银,金杆金攥。刀头长六十八厘米,刀攥长四十厘米,刀杆长一百一十七厘米,较粗,故需分二截或三截,用铜皮套管衔接,便于携带装箱,此刀专供关羽摆架子亮相用。把子箱因放有青龙刀,故名青龙箱。

獠　刀　《七擒孟获》中苗族将领孟获手下之盾(藤)甲兵用此刀,故亦叫"苗刀"。其

制：黑漆短柄，刀头斜而方，刀背较朴刀厚，刀面也较宽，用竹片制做，刀面包皮涂水银或贴银箔。

霸王枪　改良兵器，楚霸王项羽专用枪。形制同大头枪，木制枪头外包皮，枪面沥粉塑龙戏珠，纹涂金色。或枪头用椴木做木坯，装樘子成凸形，外蒙铁纱涂金，上贴皮纸沥粉塑金龙戏珠纹，内装响铃，故亦叫“缕空霸王枪”。

另有盖派“霸王枪”，民国十年（1921年）盖叫天于共舞台演《楚汉相争》楚霸王项羽时创制。枪头似张飞所用的蛇矛，但较宽厚，枪头长三十余厘米，上面沥粉塑金龙戏珠贴金箔，枪头下装镂空荷包式（亦叫银锭式）响铃，枪攥似青龙偃月刀，黑漆枪杆又粗又长，显得格外的沉重，故又名“丈杆”。

郑派金箍棒　郑法祥扮演孙悟空时用的棒，棒长过头，中间较粗，两端稍细，两头镶上金箍，棒身为古铜色，中间一段绘黑、黄相间的虎皮纹。

涤纶变棍　孙悟空用变形金箍棒。八十年代初上海京剧院演出《真假美猴王》时由道具师陈兆炯创制。用银色涤纶片条卷成约六厘米小银棍，藏在猴打衣的腰箍内。演出时拿在手里，然后佯装从耳孔内取出顺势朝空中一抛，涤纶片条即刻舒展成齐眉高（约一百六十厘米）的金箍棒，在灯光照射下闪闪发光。

弹　棍　也系孙悟空用变形金箍棒。上海京剧院演出《真假美猴王》时由道具师陈兆炯创制。用三节铜套管，内腔装弹簧制成。棒长一百六十厘米，缩短时仅九十厘米。演出时需和龙王殿案桌配合使用。案桌内侧桌面开长槽九十五厘米，凹槽两头开孔，案桌脚装弹簧钩，钩住埋在凹槽内的变形棒。孙悟空和龙宫太子开打时，趁势用脚踢掉弹簧钩，同时用手在案桌上一拍，缩短的变形棒刹间朝空中飞去，立刻变成齐眉高的金箍棒。

蟒　形　民国九年（1920）3月天蟾舞台演出《神仙世界》所用。以竹篾、铅丝、纸扎为架，外蒙布制彩绘“蟒衣”，蟒头上安装两个大灯泡，代表目光；身子共有十三节，每一节里藏着一个演员，大家走着矮步出场，这时，全台灯光熄灭，蟒头昂然而起，两只蟒眼闪闪发光，身子一起一伏，蜿蜒而行。

纸扎、脱胎道具　以篾扎、纸糊或纸浆脱胎、制作的各种仿真道具。如《西游记》中的十八罗汉套头；《双狮图》中的石狮子；《拿高登》中的仙人担、石锁；《宏碧缘》中的飞人；《铡美案》中的虎头铡。还有其它剧中所用的饭碗、茶壶，虎头、龙头、狗头、鹿头等。扎彩艺人郑文标及其父亲、堂兄弟擅长此技，共舞台、大舞台演出《封神榜》、《西游记》、《火烧红莲寺》、《七侠五义》、《宏碧缘》、《济公活佛》等连台本戏中所用的纸扎、脱胎道具，均由郑氏家族制做。

纸糊戏装　京剧丑脚演员刘斌昆在《大劈棺》中塑造的“二百五”一角，身穿纸糊戏装——长衫、马甲，似泥人上舞台，使观众真假难辨，堪称一绝。由扎彩艺人郑文标制做，戏

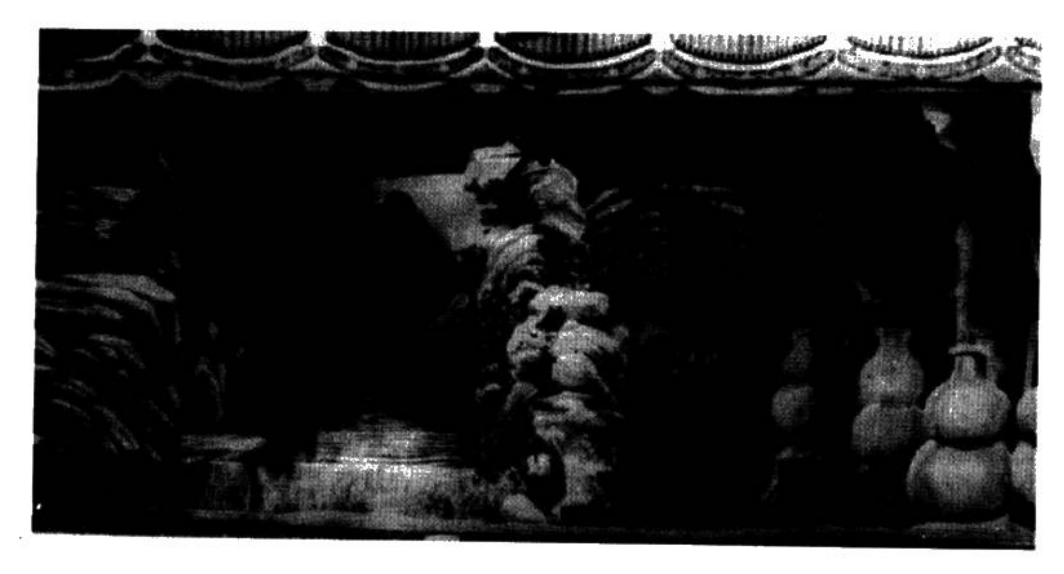
装夹里是薄的白竹布，外面糊黑色蜡光纸。剧中“三百三”穿的是袄裤、坎肩，也是纸糊戏装。

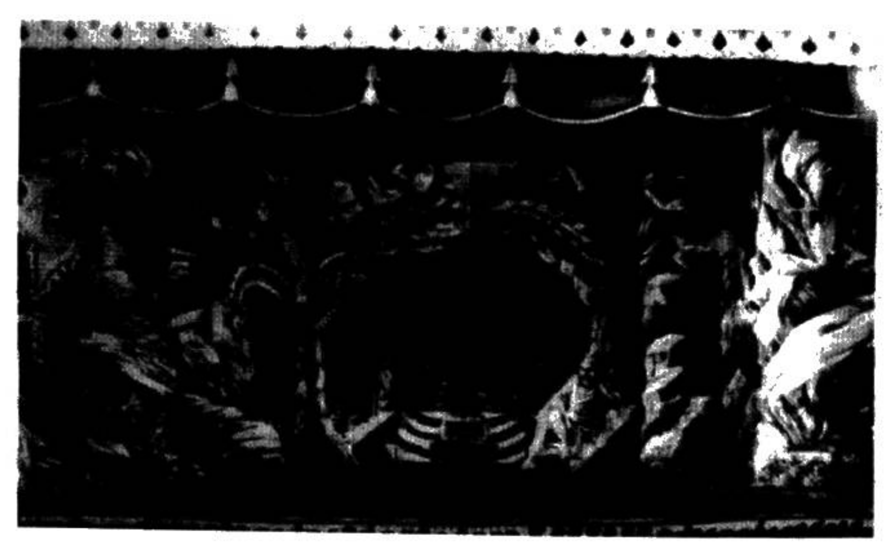
灯 光 与 布 景

古代上海地区，官绅富豪演堂会戏，厅堂照明多用明角灯、灯笼及蜡烛灯；野外广场、庙台、村台及会馆公所演戏多在白天，无需照明，夜演则用松明枝、油灯。明中叶至清末近四百年中先后进入上海的昆、徽、汉、京、梆子、粤、甬、绍等外地剧种及本地的花鼓戏，基本保持一桌二椅的传统戏曲舞台布景。近代开埠后，煤油灯开始进入上海一些营业性戏曲演出场所——茶园。清同治初年，昆剧首先使用舞台灯彩，接着天仙、金桂、丹桂、宜春、满春等京剧茶园相继争演灯彩戏。初期的灯彩多为单纯的环境装饰，其特征为张灯结彩，渲染节日的欢庆气氛。它使舞台灯光除照明外，开始兼有烘托舞台气氛的功能，起到了一部分舞台布景的作用。因此，也被看作舞台布景的早期形式。同治三年(1864)，上海自来火(煤气)公司成立，次年市区引入煤气灯(时称“地火灯”)，因比煤油灯亮，可随意调节明暗，不久便为多数戏园接受(见插图)。同治末年光绪初年，舞台灯彩由最初在正戏开演前后调狮子、放焰火发展为舞台景物扎彩造型，这在一定程度上增强了民间戏剧的舞台表现功能，此为舞台灯彩的发展中期。这一时期的报纸经常出现“当场变化新灯新彩”、“西洋水法、京式灯彩”、“外国客商带来莲花山水、倒堂灯彩”等广告宣传，多用于佛教或神话题材。三雅园上演昆剧《思凡》，出现“诸佛真像”；京剧《大香山》、《洛阳桥》开演期间，戏园内外“灯彩纷呈，香烛荧煌”。清人黄式权在《淞南梦影录》中形容当时“红氍乍展，光分月殿三辉。……每演一戏，蜡炬费至千余条。古称火树银花，当亦无此绮丽”。光绪八年(1882)，上海引进亮度更高的电灯(时称“电气灯”)，各戏园迅速采用，舞台灯彩景致大为改观。《上海梨园新历史》一书载：京剧《斗牛宫》灯彩景物造型“五花八门如入山阴道上，令人应接不暇，中间缀以五色电光，尤觉热闹”。并出现机关布景的雏型——魔术布景。同治末年光绪初年，京、粤、闽、苏、常、扬、杭、甬、绍的扎彩师大量涌入，上海各剧种舞台上各式灯彩景饰争奇斗妍。光绪十九年，天仙茶园演出京剧《中外通商》，闽广彩匠和西洋画师合作，除传统灯彩外，首次出现“火轮船、炮台、云梯、外国兵大餐房、水龙会、十六国扮相”等欧洲戏剧的平面写实布景，使舞台灯彩进入扎彩景物造型和平面写实景物造型的共存时期。光绪中后期盛行昆、京、徽班同台演出，舞台布景互相影响，开始使用花园围墙、亭台楼宇、假山花木及城墙墓碑等硬质景片。光绪二十三年十一月发展为“画景戏”，使扎彩景物造型开始成为平面

写实景物造型的辅助手段。同光年间上海舞台灯彩和灯彩戏均为全国之冠。清末民初，舞台照明出现舞台脚光和演区面光，前者置于镜框式或伸出式舞台的正面及两边，后者多在舞台台口上方的沿帘下部，十余只灯头作一字排开。光绪三十四年新舞台建成后，张聿光等美术师采用西洋画法，画出写实软片布景，配以新式五彩灯光，效果甚好。在《黑籍冤魂》、《新茶花》等京剧时装戏中，则模仿话剧将真实景物搬上舞台，也有一定影响，民国以后还出现过立体硬片布景。至此，平面写实布景逐渐占领各戏园，灯彩剧目及演出日趋萎缩，最终成为仅在传统年节演出的应节戏。民国四年(1915)前后机关布景兴盛，上海舞台灯光技术也有长足发展：控制光源明暗，发明光学魔术布景，创制特技灯(时称“彩头灯”)。民国六年后沪剧时兴弹词戏，舞台布景受京剧和话剧影响，出现整堂软幕布景，使用时象“拉洋片”，上下左右拉动，以交待场景变化，并使用蓝色天幕背景。但沪剧在农村“唱高台”时，前后台仅用芦苇席间隔为壁，壁上挂年画福禄寿三星图或月份牌之类即算背景，也有挂孙中山先生像片为背景的，台上不挂大幕和沿、侧幕。二十世纪二十年代后越剧舞台上出现桌围椅帔和悬挂堂幕(亦称“绣幔”或“堂幔”，即京剧舞台上所称之“守旧”)，其图案较华丽花俏，具有很强的装饰性。越剧使用绘画软幕布景和转盘色片灯光器材，则迟至三十年代后期。但和其他戏曲剧种一样，很快过渡到写实的立体硬片布景。三十年代前后，天幕幻灯光源和霓虹灯，被用于舞台布景。当时上海还出现专门出租舞台灯具和设备的行业。四十年代初期，越、沪等剧种亦盛行机关布景，但规模、数量远逊于京剧。此后，越剧受话剧影响，在舞台灯光和布景上作探索改革：《雨夜惊梦》第一次用聚光灯照明；《嫦娥奔月》以云灯表现天际气氛。舞台布景注重与剧情、人物结合。1949 年中华人民共和国成立后，这种精神得到进一步发扬，并在体现该剧种特色和中国戏曲的写意特征方面取得很高成就。《北地王》、《祥林嫂》、《红楼梦》、《白蛇传》等剧目的舞台布景(包括灯光)创造出装饰、图画、写实等多种风格，走在了各剧种前列。其它如京、昆、沪、淮等剧种在编演新戏特别是现代戏时，都对舞台灯光与布景作过不同程度的努力和尝试，取得一定的经验。三十年代产生的舞台灯光专业人员大都并入国家和地方院(团)的舞台美术队或舞美工厂，先后创制出天幕投影幻灯机、大型回光灯、反射聚光灯、镝钛追光灯、卤钨灯、可控硅调光控制器、自动灯片色片换片器及雨雪灯、跑云灯等舞台灯光器材。上海戏剧学院舞美系专设舞台灯光专业，培养了一批专业人材。1976 年后，上海市文化局建立“舞台灯光技术研究室”，专门从事舞台灯光器材的研制开发工作，近年引入新科技，已生产出可控硅多回路配电设备、舞台灯光微机控制系统、舞台激光运用技术以及舞台紫外光控制运用技术等一批具有国际水平的舞台灯光器材。

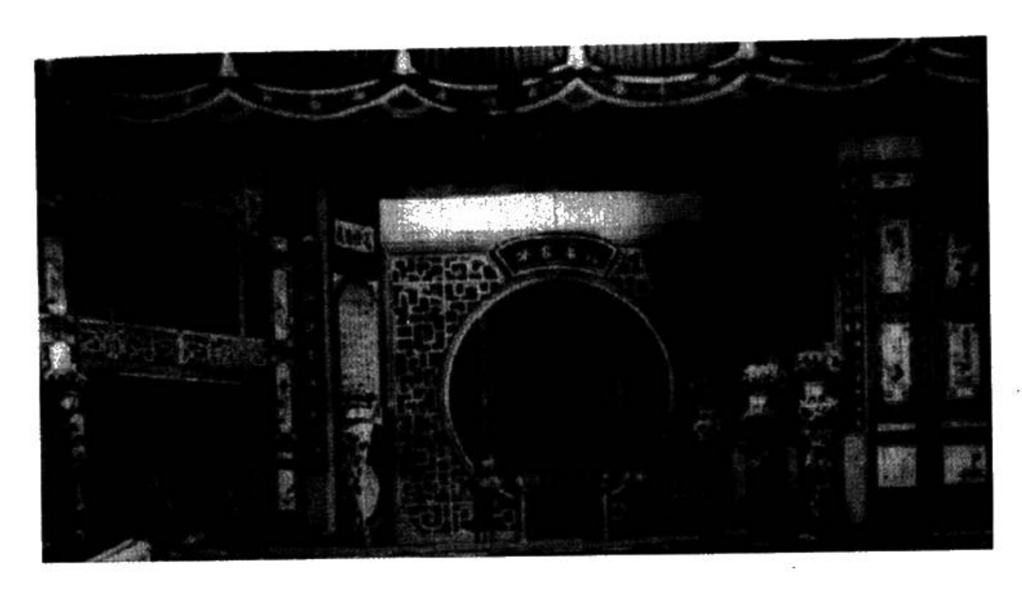
机关布景　戏曲布景的一种。主要特征为场景变换迅速，使用手法多变，舞台效果离奇。多采用于神怪、武侠、侦探等戏，以制造紧张、激烈、神奇的情节。这种布景为光绪末年著名京剧艺人响九霄演出灯彩戏《斗牛宫》时首创。《游戏世界》第九期载燕山小隐《新



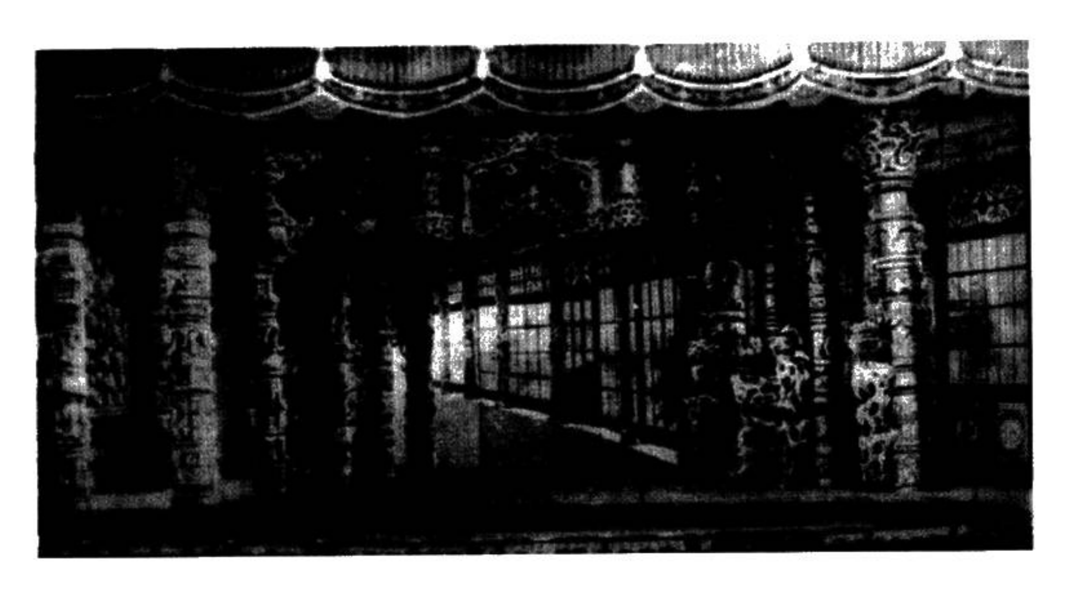


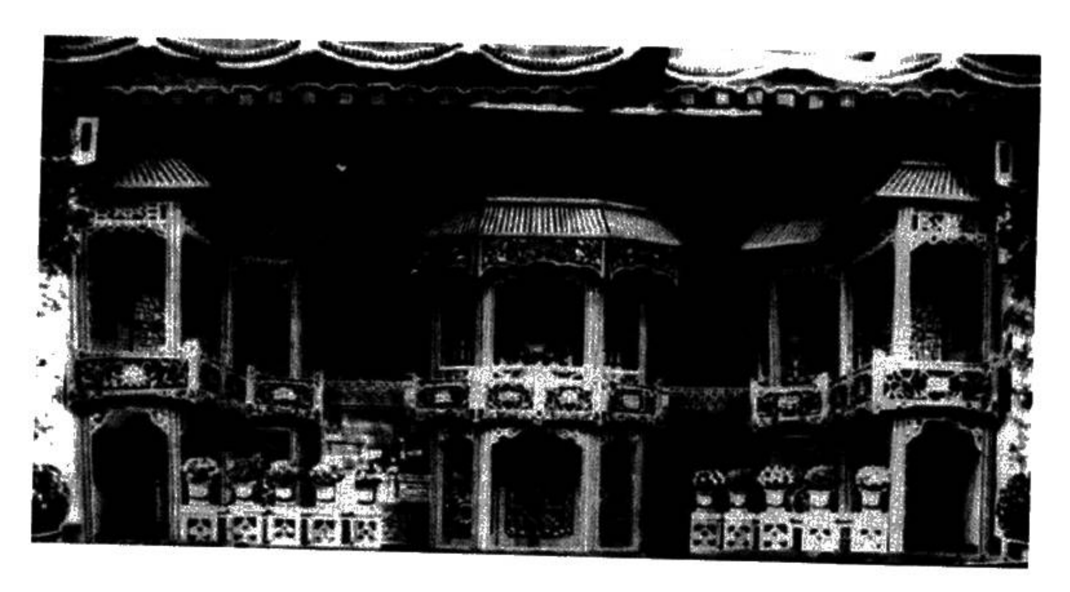


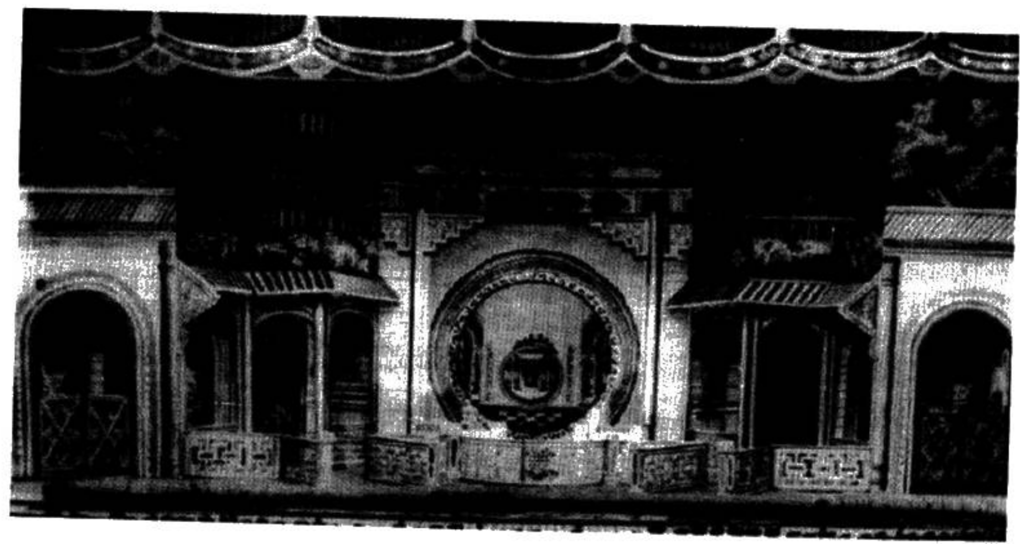
中华人民共和国成立前共舞台演出连台本戏所用机关布景

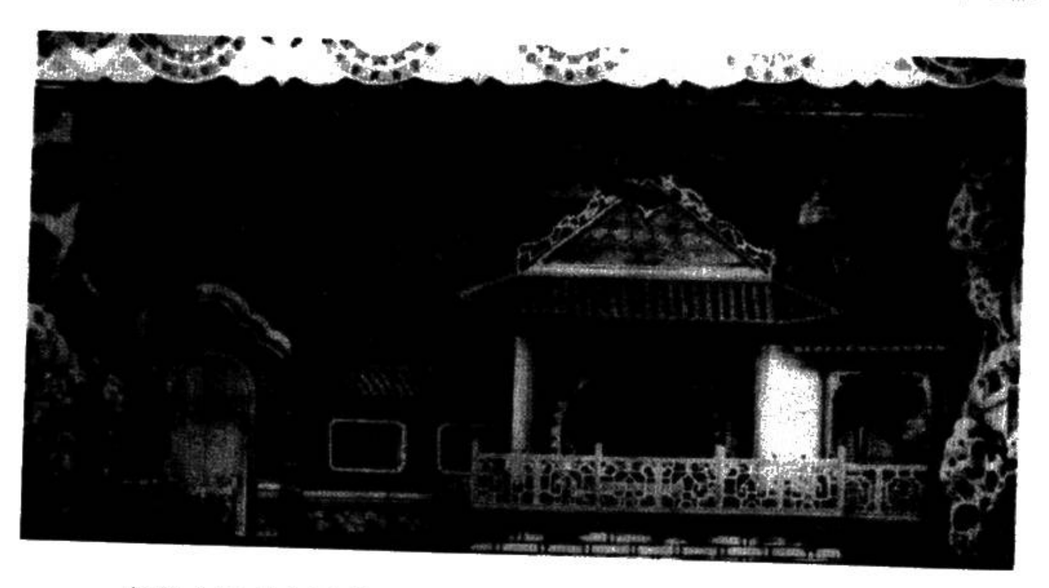








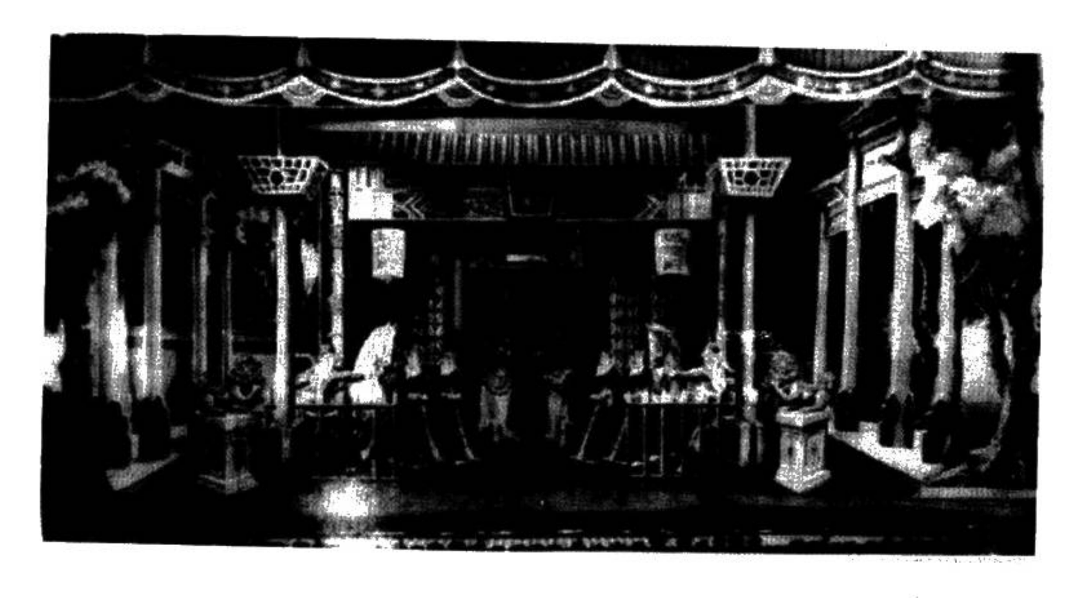




中华人民共和国成立前共舞台演出连台本戏所用机关布景







年梨园闲话》云："九霄自饰清水画，自画上下来，为今日机关布景之先进。而饮酒时，壶中忽有忽无，含有戏法性质，又为今日剧中魔术之始作俑者。"民国五年(1916)4月起，新舞台陆续推出十六本侦探戏《就是我》，为民国以来上海第一出较多采用机关布景的剧目。民国七年至民国十三年上演的二十二本《济公活佛》，大造机关布景，"机关布景"一词开始频频出现于报刊杂志。不久丹桂第一台排演《许田射鹿》，聘日本布景师制成"特别布景数幕"，报刊称："如水淹三军时之真水景，霎时飞瀑汪洋满台真水景。许田射鹿时各种赛真奇禽怪兽，皆用绫绢扎成，能飞空走野，与真无异。置酒论英雄时，有挂龙彩景，风雨雷云亦与真者无异。"同时，大舞台、天蟾舞台、沪江共舞台等推出《宏碧缘》等机关布景新戏，创造出幻术布景、魔术布景、电术布景、活动布景、有声布景、科学布景、神秘布景、机械布景、变化布景等新名称。影响较大的剧目还有《神怪剑侠案》、《狸猫换太子》、《飞龙传》、《西游记》、《封神榜》、《彭公案》、《施公案》、《火烧红莲寺》、《怪侠欧阳德》、《血滴子》、《乾隆下江南》、《水泊梁山》、《黄天霸》、《七剑十三侠》、《荒江女侠》等。演机关布景戏较多的戏院还有更新舞台、三星舞台、齐天舞台、共舞台、中国大戏院、黄金大戏院等，并出现张聿光、熊松泉、俞鸿冠、周筱卿等机关布景大师和林关根、郑文标等一批机关布景制作师傅。周筱卿创办的更新舞台后来发展到根据机关布景来设计戏剧情节。二十世纪三四十年代，是上海机关布景的鼎盛时期，京剧尤甚。三十年代起，苏、浙、皖、闽、鲁、赣、湘、鄂等地也开始搬演机关布景戏，还专门聘请上海的布景设计制作人员去当地设计制作机关布景。中华人民共和国成立后，一些被认为荒唐、畸形、丑恶的机关布景被淘汰。六十年代初报刊讨论过机关布景，曾认为"恶性机关布景"是资本主义经营方式的体现，因这类剧目的内容多不适应当时形势，绝少上演。1977年后，上海京剧院曾部分恢复演出《宏碧缘》、《七侠五义》、《封神榜》等机关布景戏。

飞人钢丝索　机关布景设备之一。类似滑轮索道，由钢丝绳和滑轮组成，分斜向下滑和平拉移动两种。速度多采用人工控制。中华人民共和国成立前共舞台斜向下滑飞人钢索的一端固定在三楼观众席背后的墙洞里，另一端牵拉至舞台侧幕旁，使用时将此端移至表演区内所需位置固定。表演时由演员拉住滑轮拉管，腾空而起下滑至舞台上，可表现神仙道人和天兵天将等自天而降的情景。一般下滑时为控制斜向俯冲造成的加速度，在滑轮拉管的尾部安装一根与钢丝索等长的细蜡线，由操作人员在墙洞内控制演员的下滑速度。平拉移动飞人钢丝索一般直接安装在舞台上，两头固定在侧幕以内，钢索上安装一组滑轮，下端系一根细钢丝接吊环，滑轮架上接一根蜡绳用以牵拉移动。表演时，由幕后操纵人员牵拉蜡绳，将吊于钢索吊环上的演员迅速移至所需的位置。

立式绞车　机关布景设备之一。用于需要直升而人力无法拉动的组景吊件。如《白蛇传》"水漫金山"中，情节规定水漫金山寺脚下一组景片和演员都要随大水的逐步涨高而缓缓升起。其总重量超出一般人力的负荷，只能借助立式绞车来提升。用绞车提升速度平

稳，与“水涨船高”的剧情较吻合。

水　池　机关布景之一。为板木结构中间凹陷，外包白铁皮的水池装置，多置于演区的后半部平面以下，长约十米，宽约五米，深约一米，使用时灌真水其内。不用时覆盖台板，不影响表演和搭景。《牛郎织女》一剧中作为七仙女天河沐浴的场景，池内置荷花荷叶，花中装有电灯，池后放一块与水池等长的玻璃镜子，用以反射池中水景和池中沐浴的场面，使观众看得清晰完整，同时还能增强荷花池的纵深感。

翻　板　机关布景设备之一。分直角形和丁字形两大类，可竖直或横卧使用，多镶嵌在硬景片或大道具上使用，其制作方法类似魔术道具。多表现局部场景或人物的瞬间变化，常借助镁光粉或烟雾作掩护，蔽遮观众视线。诸如石桥翻板、炕床翻板等，《封神榜》中“狐狸变妲己”亦用此法。在此原理上派生出附在景片上的车篷式软布折叠罩，松紧带与围抱结合使用的机关笼罩，隐藏在景片上端的钟形篾竹罩等(亦称金钟罩)。

跷　车　机关布景设备之一。是利用支点力学原理设计制作而成的演出特技装置。结构类似玩具跷跷板，只是站立演员的一端短，控制跷功的一端长。表现均处理成黑色，以免暴露在观众的视线中。跷杆一般由铁杆制成，长度均可伸展到前数排观众席的上空，常在灯光的配合下用来表现神仙鬼怪腾空而起并在空中来回轻盈飘荡的情景。

吊环和吊凳　机关布景设备之一。由绳索和钢丝绳组成，上端固定在舞台中心的顶端，有固定滑轮供调节绳索长度，下端或系吊环，或系吊凳即成。吊环一般跨度较大，操作人员须及时调节顶端穿过滑轮一端的绳索长度，以防吊环荡到舞台中央时演员的身体触及地板，发生事故。故演员需有较强的腕力和臂力。使用时类似“荡秋千”。常表现飞越山涧、楼宇的情形，还可表现抓人、吃人之情景。《封神榜》中将吊环装在巨鹰的爪子下，表演巨鹰抓人极富真实感。吊凳原理同吊环，但更隐蔽。如表现马跳山涧，多由替身演员着该人物之服饰，预先坐于吊凳上，吊凳前后用首尾各半的纸扎马形伪装，演员下场时，替身立即跳下作飞越山涧状，双方配合紧密，观众难辨真假。

遁隐香柜　机关布景之一。依据魔术大道具的原理制成。外形与庙宇神龛前陈设的香柜相同，以供香客拜谒神佛时投掷钱币之用，但里面设一固定的套箱，遁隐者进入香柜后那蜷曲卧睡于套箱内。当搜索者打开香柜搜寻时，将香柜倒向观众，而藏在夹层里的演员不致暴露在观众的视线内。表演时，须由两名搜索者分立于香柜的两侧作翻箱状，借以掩遮套箱两端的侧面板显露在观众的视线内。

飞人滑轨　又名飞人柱子，机关布景设备之一。分竖直升降和斜向升降两种。竖直升降滑轨用两根长度超过檐幕上端高度的粗木条拼联而成，两木条中间留有一道空隙以作滑车轨道之用。载人的滑车踏板在拼联前嵌在其中即成。这种升降装置可以单独镶嵌在绘有各种形象的硬景上使用，如树杆、柱子、墙壁等，也可隐藏在舞台侧幕的边沿使用。操作时，演员踏上升降脚踏板，后台再由两位体重较重的操作人员紧抓通过舞台顶部滑轮

的绳索，从天桥上跳下，靠这股拉力将踏板上的演员提升到舞台檐幕以上的高度。操作人员下降坠力越大，演员上升速度就越快。《西游记》"黑水河圣僧遭水难"一场，红孩子设计害唐僧时，把唐僧从马上拉下来并背起突然一起腾空而去的表演，就是运用竖直升降飞人滑轨来体现的。斜向升降飞人滑轨的结构和使用方法与其基本相同，只是滑轨为斜向安装，由于使用时阻力较大，不够灵活，所以使用较少。

水浪滚筒　机关布景设备之一。因其滚筒形似油条，故又俗称"油炸鬼"。为木结构装置，滚筒呈螺旋状，以两根组成一组前低后高架于同一支架上。滚筒长度以舞台演区宽度而定。使用时，可视舞台深度而确定前后排列的数量和每组滚筒的高度，排列组数越多，舞台上活动的水浪面积越大，甚至可以形成满台是水的效果。两组滚筒装置的夹缝中，也可以由操作者或表演剧中人的演员手持船形景片随着翻滚的水浪缓缓向前移动，以表现船在水中航行的情景。

八卦炉　机关道具之一。更新舞台周筱卿设计，用于《西游记》"闹天宫"一出中太上老君烧炼孙悟空。采用灯光和机关变化相结合的方法设计制作而成。外表纹饰精致，使用燃烧时会透出红光，似烈焰烧透炉壁一般。炉顶会冒出缕缕青烟，真实感极强。使用时，当老君以为孙悟空已被烧死在炉中时，由童子揭开炉顶，炉门就自动打开。此时，只见炉膛里火焰呈红黄蓝紫各种色光四面喷射，十分耀眼，孙悟空也在此时一个筋斗从炉顶翻出，抽出金箍棒一阵开打，舞台效果极佳。

音 响 效 果

在以往戏曲演出中，没有仿真的音响效果，当需用音响来解释剧情中的时间、地点和烘托气氛时，通常用打击乐器和吹奏乐器来体现。例如：表现时间，常以锣鼓打出"更鼓"声；表现战斗激烈，用唢呐吹出马嘶声；堂鼓打出战鼓声；开门关门、登船上楼，小孩啼哭以及刮风下雨等，都是用乐器演奏出相应或相似的音响来表达。这是一种虚拟的音响效果。

二十世纪初，随着话剧的兴起，上海的戏曲不同程度地吸收了话剧的音响效果。民国元年(1912)，谭鑫培在上海演出京剧《御碑亭》时，就曾用过模拟的风声雨声效果。到民国十三年，天蟾舞台上演连台本戏《汉光武复国走南阳》，剧中用手摇风声器做风声，黄豆放在竹筛里摇动作雨声，还用几个火油桶一齐往地上摔做雷声。盖叫天在上海演出《武松》，当演到"打虎"时，用竹筒吹出"逼真"的虎啸声。

四十年代，越剧、沪剧、滑稽戏等演出的时装戏和古装戏，虽然普遍使用音响效果，但都没有配置专职人员。民国三十七年，欧阳予倩导演京剧《同命鸳鸯》时，对演出形式进行

了大胆改革，聘请蒋柯夫担任效果设计，这是戏曲界第一位专职效果设计师。五十年代初，根据戏曲改革的要求，越剧、沪剧等院团设置了专业效果设计人员，健全了管理制度，提高了操作水平。在技术装备上又增加了电气设备，这更丰富了音响效果的表现手段。

1958年，各戏曲团体纷纷上演现代剧。因剧目多从话剧、歌剧改编而来，所以，音响效果也随之移入。六十年代末至七十年代初，《智取威虎山》、《海港》、《龙江颂》、《磐石湾》等一批现代京剧，音响效果在创作构思和技术体现上都有重大进展。从一般的音响配置，进而到根据人物内心世界而设计音响，与音乐相呼应，塑造人物形象。如《智取威虎山·打虎上山》中的马嘶、虎啸、风声；《龙江颂》幕间曲中的鸡啼，“抢险合拢”一场中的浪声，以及《磐石湾》民兵队长唱的一段前奏和过门音乐中的海潮声等，都烘托了人物的内在感情和心理节奏。这些音响效果都已记入乐谱之中，成为乐曲的组成部分，加强了音乐的表现力。戏曲中的音响效果，早期从音乐里分解出来，成为单纯仿真的音响，后来又重新融入音乐，成了戏曲音乐的一个有机组成部分。从而“扩大”了舞台空间，增强了布景的真实感，渲染了戏剧气氛。

演出扩音　明清时代，没有电声扩音设备，靠人声自然传播。上海地区的戏曲，家乐在士大夫厅堂中演出，因场地小，观众少，听曲不成问题。民间职业班社多在寺庙、会馆、园林的戏台及乡镇临时搭建的草台上演出，这些戏台的建筑形式多属伸出式舞台(舞台伸入观众之中)，由于周围墙面的反射声，可使多数观众听清台词。开埠后，出现营业性演出场所——茶园。茶园都在室内且人数不多，也易听清。民国初期，上海新式剧场大量建成，在建筑设计上已考虑到声音效果。

民国二十八年(1939)，上海剧场开始应用电子扩音设备，进入了“电声时期”。当时，中国旅行团唐槐秋、唐若青在浦东大厦旋宫剧院演出《葛嫩娘》、《清宫怨》等话剧时，向成都路光波无线电行租用扩音设备。之后，张福康仿制一套，租给江笑笑、鲍乐乐，在国际戏院演出滑稽戏。接着越剧、沪剧、淮剧等剧种也逐步使用电子扩音设备，话筒多用“吊风”，即以十六点五厘米永磁式扬声器改制，吊挂在表演区上方。这种设备在许多剧场一直沿用到五十年代。由于电子声学的发展，演出对音质的要求也提高了。六十年代初，遂将“吊风”改为在台口置单向性话筒。为区别戏中的模拟“音响效果”，有一时期，称演出扩音为“音响”，戏中的音响效果为“效果”。到了七十年代，京剧现代戏对音响要求更高。我国于1975年试制成无线话筒，佩戴在演员胸前，任意走动终能保持唱念的清晰，首先在京剧《审椅子》、《磐石湾》两剧中使用，后推广到全国。

录音效果　体现音响效果的一种方法。根据剧本中的音响效果提示，用便携式录音机到实地采录所需声音，或复制现成的录音素材，经剪辑、加工成剧中所需的声音，并按先后顺序、时间长短合成在一条录音磁带上。演出时，根据戏剧情节的行进，按照排练时扣定

的时音，音量变化等要求，将预先制作好的磁带，用录音机通过调音台、功率放大器、扬声器等整套电声系统，把声音准确地放出来，以配合演员的表演和剧情所需的气氛。这种方式在五十年代中期已被各剧种采用。它可制造出手工器械无法模拟的声音，如警车、海浪、战场等比较复杂的音响效果。

回　声　利用音响技术，制造仿佛山谷回声的舞台效果。在磁带的一端事先录好声音，附加上一个有放音磁头的音频放大器，调节好放音磁头与录音磁头之间的距离，通过放音时间的改变，即可模仿山谷回声。当第一次回声反馈到话筒时，就会接连产生第二三四……次，音量逐渐减弱，直至消失。1971 年，在京剧《龙江颂》中首次使用。

风　声　用二块直径约五十厘米的木板，制成一个圆柱形竹齿轮，在轴的一端装有摇柄，竹齿轮装上架后，再用四十厘米宽、一米半长的帆布，固定在木架一边，覆盖在轮上，当摇动轴柄时，因齿轮与帆布磨擦，而发出酷似风声的音响。不同密度的帆布，可变化出不同的风声音色。

雷　声　分闷雷、滚雷、劈雷三种。闷雷，用铅球或一段圆木在木板上滚动，发出低沉的隆隆声。也有用直径一米以上的大鼓，使用包了软绒布的鼓锤，节奏密集地轻轻敲击鼓面。滚雷，用整张三合板，两手握住板的一边，均匀抖动，使其发出“格隆……格隆……”的声音。劈雷，则用整张的白铁皮，两端钉上木条，使用时，将铁皮吊在牢固的天桥栏杆上，操作者握住铁皮下端的木条，用力抖动，使其发出“哗啦啦”的爆烈声，接着再轻轻抖动，模仿劈雷的余音。如三种雷声配合得好，便能制造出层次分明，相当逼真的效果。

鸟　叫　用一把瓷制鸟形水壶。嘴口张开，尾部按一哨子，壶里灌入适量的水，气从壶尾吹入，壶里的水翻滚起来，便发出犹如黄莺百啭的声音。

雨　声　常用的制造方法有两种：一种是普通雨声。在一个竹编的圆形扁箕里，放上黄豆、豌豆或铁砂子不断摇动即可。放入不同的材料，发出的音色也不同。可模仿细雨、中雨和大雨。一种是表现暴雨，在芭蕉扇上，吊挂许多蚕豆或玻璃珠，有节奏地摇动。这两种方法比录音效果好，所以一直沿用至今。

枪打油灯　在《智取威虎山》中，有杨子荣枪打油灯的特技效果。用较细保险丝连接在电线一端的两个线头上，装上开关。当演员打枪时，立即接通电源，保险丝短路熔断发出火光。观众以为真是枪弹打中了油灯。

枪　声　用以发出枪声效果的有好多种。最早是选一根富有弹性的藤条来抽打地板或三合板。也有抽打铁皮的，很像远处枪声。另一种是当时市场上卖的玩具“掼炮”(北方称“砸炮”)，用力往地上一摔，即发出清脆的枪声。因其散落物中有砂子或玻璃，容易伤人，所以，五十年代初已禁止生产。再一种是用两节直径二厘米、长约三厘米的圆形不锈钢顶端各粘一个适当的孔洞，再装上个 U 形把柄，使用时，将两粒发令枪火药纸装入孔洞中，手握把柄，往地上一敲，即发出枪声音响。

马蹄声　在直径约十厘米的毛竹上，取七厘米竹节一段，形似马蹄，又像竹碗。两手各拿一个，按马匹行走的速度，以不同的节奏在石板上叩击，声音酷似马在路上行走奔驰。

检　场　是戏曲舞台上承担搬置桌椅道具、撒放水彩、抛置垫子、帮助演员更换服装、给正在演出的演员递送毛巾茶水等的人员。

在上海京剧舞台上，检场人员一般设五人。一个检场头、一个上手，一个下手，两个撩门帘的。检场头起监督和指导作用。上手在演出时身处上场门，负责砌末的安放并及时给演员递送各种道具；下手则紧密配合。撩门帘也叫“打帘子”。站在上场门的人，必须了解演员上场时的穿戴披挂和携带的道具把子，以便将门帘撩得恰到好处；还必须懂得音乐及锣鼓经，这样才能准确掌握演员出场的时间，保证演出质量。由于演员下场时观众已不太注意，所以对下场门撩门帘的要求不高。

此外，检场上、下手，还要帮助演员更衣改冠（即抢场）。当演员表演带有危险性动作时，还须加以保护。如从高台翻下，要稳住叠起的桌子，以免因摇动而影响演员技艺的正常发挥。演员表演下跪动作前，要求抛出的垫子不偏不倚，正好落在演员下跪的地方。技艺精湛的检场，能同时准确地抛出落点不一的四只垫子。中华人民共和国成立前，上海的著名检场有时延亭、张铜堃等。五十年代后，渐取消检场一职。

火　彩　戏曲舞台上的特技效果。舞台上常见的火彩，由检场人员施放，称为“撒火彩”。事先做好施放工具火折子，引燃松香粉末，撒时有数十种样式。如“月亮门”：火花绕成一个大圆圈，似夏历十五的满月一般；“连珠炮”：火花成团，如一串串佛珠；“倒簪”：火花成团自下而上，若霞起赤城，再缓缓下垂；“过梁”：撒时只需将火团劈空飞出即成，故舞台上最常见；“钓鱼”：需备一小盆酒精，火焰飞出坠入盒中引燃起火；“满堂红”：火花四处飞跃，满台通红透亮，似银河繁星朗彻，此种撒法很难，非高手难能成功；“托塔”：火团层层上叠，形似七级浮屠；“盘香道”：火花似盘山公路，层层盘施而上；“抛火球”：火焰滚滚似圆球，接连飞出。此外，还有“回头望月”、“仙人过桥”、“抱龙柱”、“吊云”、“反吊云”等样式。

嘴里喷火特技，可分为吹火星和喷火两类。吹火星是先在口内含一只两端带孔的火筒，内盛燃着的草纸细末，需要时徐徐吹气，火花随之成串喷出，闪烁飞舞。在钟馗等角色上场时运用。喷火，演员将口中所含的松香粉末用力喷吐到燃烧着的火把、蜡烛、油灯的火焰上，使松香粉遇热燃烧，形成团团烈焰。技艺高超的演员，一次可喷吐出十来口焰火，舞台效果十分强烈。《红梅阁》中李慧娘“追杀”一场就用这一特技。

三十年代，上海有叫阿毛者（姓名不详），为撒火彩的高手，他最擅长“钓鱼”、“过梁”、“月亮门”、“满堂红”、“抛火球”等，还创造了双手“钓鱼”的撒法，百发百中，堪称一绝。

在上海京剧舞台上运用火彩特技效果的剧目，主要有《三本铁公鸡》、《火烧百凉楼》、《关公显神》（《二本走麦城》）、《红梅阁》、《战宛城》、《博望坡》、《火云洞》、《赤壁之战》、《连营寨》、《焚绵山》等一二十出。

1949年后，由于强调净化舞台，又为防火安全，严格限制舞台上明火的运用。所以，许多撒火彩的技艺已濒临失传。目前，尚能见到的仅“喷火”、“过梁”等。

机　构

科班与学校

在戏曲科班与学校出现前，上海地区对戏曲艺人的培养，主要是士大夫家乐蓄养家僮学戏。据明沈德符《顾曲杂言》记载：明嘉靖年间（1522——1566）松江籍曲家何良俊，"蓄家僮习唱，一时优人俱避舍"。又教女鬟数人，"俱善北曲，为南教坊顿仁所赏"。万历年间（1573——1620）又风尚从苏州添置小厮习唱，曾任四川布政司的潘允端退职归沪后，筑豫园蓄家僮，于万历十六年（戊子，1588）三月二十日，"买苏州小厮呈翰银二两五钱，呈清一两"（《玉华堂日记》）。因为他"从吴门购戏子颇雅丽，而华亭顾正心、陈大廷继之，松人又争尚苏州戏子，故苏人鬻身学戏者甚众"（明范濂《云间据目抄》）。教师多为有一定声望的曲师。明代，除士大夫蓄家僮唱戏外，民间职业班社招徒拜师学艺也很流行，学艺的子弟本地与苏州皆有。直至清中叶，上述习俗几乎一成不变。自清道光年间（1821——1850）后，上海流行由幼年习戏并组班的女子戏班，被称为"髦儿戏"，招收十岁甚而六七岁的童龄少女唱戏，承应各行脚色，昆京徽兼演，文武不挡。

上海戏曲科班主要有两种形式：一，以大带小，即由戏班办科班。如成立于清光绪二十六年（1900）的京剧小金台班，以培育天仙茶园班底为目的，边习艺边演出，兼做龙套和下手活，教师为茶园戏班演员，学员出科后成为功底扎实的配角人才。久乐茶园中的小班、丹桂茶园中的夏家班也属此类科班。早期的沪剧、淮剧艺人的培养，也多为戏班内附设科班，如沪剧的少兰社、施家班，淮剧的武家班、韩家班等。二，以个人名义开办的科班。如民国初期诞生的京剧"芳"字班、孙家班；二十世纪三十年代又有厉家班、喜临堂等。其中厉家班培养的"厉家五虎"、"慧氏三杰"著称于京剧舞台。地方戏曲这类科班也不少，民国十四年（1925）由陈登元等人置办的扬剧女子科班新新社，招收的八个女学员人称"七贞一凤"，改变了扬剧只有男艺人的旧习。此后丁婉娥在民国二十五年创办的婉社儿童申曲班（俗称小囡班），是沪剧第一个个人开办的科班，采用边教边演的方法，培养出丁是娥、汪秀英、筱爱琴、杨飞飞等著名演员。越剧个人创立的科班大多在四十年代，有陶叶剧团、忠孝班等，只

招女生，教师为男班时期的艺人。

上海地区的科班有以下几个特点：一，以个人名义开办的科班，京剧创建人多为戏园经理或后台老板，如厉家班的厉彦芝为更新舞台的后台经理。地方戏曲的班主多为著名艺人，如沪剧婉社申曲班由丁婉娥主办，越剧陶叶剧团由男班艺人陶素莲与叶琴芳创建，他们均为称盛一时的红牌角儿，且亲自授受学员。二，以大带小的科班，教师为大班中的演员，具有丰富的舞台实践经验，有的实行师徒制，对生徒有严格要求。三，各类班社的学员多为十岁至十五岁间的少年，从幼培养，幼功扎实，出科后技艺全面，有的形成个人艺术风格，如厉慧良、丁是娥、戚雅仙等。四，学戏时间短，以舞台为课堂，边学边演，有的习唱一个多月就串台演出，在实践中锻炼。五，科班内不设文化基础课程，艺人通过自学积累文化知识。

除科班培养演员外，尚有生徒拜师学艺，一些著名艺人招收徒弟，亲自传授技艺。如沈韵秋从师任七，冯子和拜夏月珊为师，牛松山招收杨小佩为徒弟等。也有不少是父传子的，郑法祥传子长泰，林宝奎传子树森等。中华人民共和国成立后，一些已有成就的中青年演员为提高艺术水平，拜老演员为师，继续深造，如昆剧的蔡正仁、岳美缇以俞振飞为师，深化小生表演艺术。

中华人民共和国成立前正规的戏曲学校有上海戏剧学校、中华国剧学校及夏声戏剧学校。成立于民国二十八年的上海戏剧学校，遵循新型学校制度，培养京剧人才，聘请梅兰芳、张君秋、谭富英、马连良、叶盛兰等名演员来校授课。中华国剧学校，董事长李松龄，校长徐慕云，男女兼收，沿袭科班制度，教师中有“传”字辈昆剧艺人，学生以“松”字排名。夏声戏剧学校原创于西安，民国三十六年夏迁至上海，梅兰芳应邀出任学校董事长，前后培养四届学生，后被改编为中国人民解放军第三野战军政治部文艺工作第三团。另有一类为提高艺人文化素养创办的学校，如上海伶界联合会附属子弟学校，又名榛苓小学，由潘月樵、夏月珊创办于清光绪三十三年，孙玉声曾任校长，除开设专业科外，主要教授文化课程，毕业的学员有李瑞来、李桐森、李如春、吕君樵等。这类学校尚有冯子和在民国十一年创办的春航义务学校。

中华人民共和国成立后，上海戏曲学校于1955年在昆曲、越剧两个演员训练班基础上建立，俞振飞、周玑璋先后担任校长，设置的演员专业有昆、京、越、沪、淮剧及评弹等班，此外尚有戏曲音乐、舞美及编导等艺术门类，教师队伍整齐，并请各剧团主要演员来校执教。除市戏校外，有的区县也建立戏曲学校，以越剧、沪剧为主，有黄浦区戏曲学校、静安区戏曲学校、南市区戏曲学校、杨浦区少年艺术学校、南汇县戏曲学校、川沙县文艺学校等。学员中后来较有成就的有马莉莉、陈瑜、周雅琴、杨文蔚、朱祝芬等。此外，各剧团为培养艺术人才，开办学馆，学员除留团外还支援兄弟剧团。中华人民共和国成立后的戏曲教育机构，采取了正规的艺术教育方针，为戏曲界培养了一大批专业人才，其主要经验：一，办校

方针明确，并得到政府的支持，教学用房、经费及艺术实践均有保障。二，招收的学员以社会生源为主，改变了艺人子弟代代相传的做法，学员的身材及文化素质普遍较好。三，有一批高质量的专职老师，他们在教学中孜孜不倦。设置中等学校文化课程，培养具有中专学历的艺术人才。四，教学与舞台实践相结合，使学员毕业后即能上台演出。

小金台　京剧科班。创办于清光绪二十六年(1900)。发起人为天仙茶园后台总管兼鼓师赵嵩绶(赵小廉之父，赵君玉之祖父)。以培育班底人才为主。班址在石路(今福建中路)天仙茶园内。以北京三庆班主程长庚创办四箴堂科班为楷模，由天仙茶园班中演员向学生授课。其中有名净冯志奎、谢云奎(李如春之父李长胜的老师)，武丑王洪全(王其昌之父)，武生赵小廉(兼演小生)，武净孟七、董福明，武老生沈韵秋等。学生百余人，边习艺边演出，担任一些龙套和下路活。吃的是戏院的"官中饭"，戏台便是练功的场地。这样既使学生得到舞台实践，进步较快，又节省开支，解决了学生的衣食之忧。科班共有"飞、华、春、庆、永"五科，为上海的京剧舞台培养了一批功底扎实、技术全面的配角人才。学生中成名的有武丑刘坤华、杨善华、草上飞、董燕飞(王洪全之子)，净脚张春海(曾为刘鸿声配戏)、殷春虎(曾充白玉昆下把)、贾春虎(曾为贾璧云配戏)、张春才、马春甫(深得冯志奎真传，晚年为周信芳配戏)、范永庆(从老共舞台转到老大舞台)，武生樊春楼(南方著名武生，与高庆奎、苗胜春为把兄弟)、樊春山、马春樵，武旦武庆秀(艺名水上飘，曾先后为张云溪父张德俊和盖叫天配戏，后任新新公司屋顶花园大京班班主)，丑卢庆元(出科后又拜王长林为师，为南方名丑)、张永林(从老共舞台转到黄金大戏院，今哈尔滨市京剧团著名旦脚张蓉华之外祖父)。此外还有孙庆堂、张庆林、马庆云等。赵嵩绶之孙赵君玉虽未正式坐科，亦随班习艺。先学净脚，艺名小小大奎官，后改学汪(桂芬)派老生，后又改文武花衫兼小生，成为南方四大名旦之一。

"芳"字科班　京剧科班。建立于二十世纪初。创办人李谷香。初办于杭州，后迁上海，学生百余人，均以"芳"字排名。成名的有武生王全芳(久在杭、嘉、湖一带演出)、王玉芳(红在沪宁沿线城市，后应共舞台邀到上海)、张志芳(后改名张铭轩，曾搭丹桂第一台新新屋顶花园大京班，转入黄金大戏院，为基本演员。其关公戏求教于王鸿寿帮角[为名角配戏者之谓]刘常山，深得王之神韵。富连成班来上海演出三国戏，应邀专演关羽)、张桂芳(后改名张韵楼，南方名武生，擅长关公戏与猴戏)、张顺芳(后改名张远亭，又名张俊山，狠派武生，人称"大瞪眼"。曾任丹桂第一台武行头，后继水上飘接办新新公司屋顶花园大京班，创办喜临堂科班)、张奎芳(现在上海京剧院)，丑脚郭少亭(郭永福之子，南方名丑)，老生姚兰芳、刘韵芳(刘斌昆弟，周信芳帮角)、王小芳(中华人民共和国成立后在合肥戏校执教)，旦脚张艳芳、王翠芳、景琴芳，小生王少芳(后改唱黄梅戏，名王少舫。长期与严凤英合作，成为黄梅戏著名小生)，净脚陆刚芳、王奎官，以及李国象、梁学芳(东北著名老生梁一

鸣之子)等。

榛苓小学　京剧专科学校。又名上海伶界联合会附属子弟学校。原为京剧演员潘月樵、夏月珊等于清光绪三十三年(1907)创办,初称榛苓学堂,因经费不足而屡停屡办。民国元年(1912)上海伶界联合会成立后集资接办,改名榛苓小学,委新闻界人士孙玉声(海上漱石生)为校长,校址设南市方浜路榛苓街口伶界联合会内。民国二年伶界联合会被北洋政府解散,榛苓小学随即中辍。民国九年伶界联合会恢复,民国十四年在会长夏月润主持下学校重新开课,孙玉声仍任校长,教务聘梅颂先负责。该校自创办起即免费招收伶界子弟入学,外界子弟则酌收少量学费。教学内容以文化课为主,也教唱京剧。艺术教学分低、中、高三级,王蕙芳、杨寿长等老艺人为常任京剧教师,在上海的一些著名演员如王鸿寿、夏月润、赵君玉等也先后在校讲课说戏。李瑞来、李桐森、李秋森、林鹏程、李如春、吕君樵等都曾是该校学生。民国二十六年"八·一三"事变后学校再度停办,民国三十四年抗日战争胜利后恢复,金德彰任校长。梅兰芳、周信芳等均曾为该校筹募基金举行义演。1956年学校由南市区教育局接办,1958年与另外两所小学合并为方浜中路第二小学。



孙家科班　京剧科班。因学员以"福"字排名,又称"福"字科班,建立于民国初年。创办人是一孙姓老太。设在南市豫园西边劝业场(后改名小世界游艺场)内。教师主要是新舞台演员,乐队也为新舞台班底。学生八十余人,民国七年(1918)春出台。成名的有陈福赉(武净,后为梁慧超、高盛麟配戏,历任更新舞台、共舞台、天蟾舞台武行头)、王福英(文武老生,后改名王富英,周信芳弟子)、朱福瑞(即朱百岁,南方名丑,名旦云燕铭之父)、夏福芳(即松雪芳,今上海市戏曲学校武旦兼刀马旦教师)、万顺利(南方著名武行头)、薛德春、张君庭(均上海名教师)以及徐福生、周福喜、周福珊、陈福强、赵福山、程福贵、李福友、高福佑、关福亭、徐福信、王福胜、葛福林、赵福利、贺福贵、薛福林等。只办过一科,数年后解散。

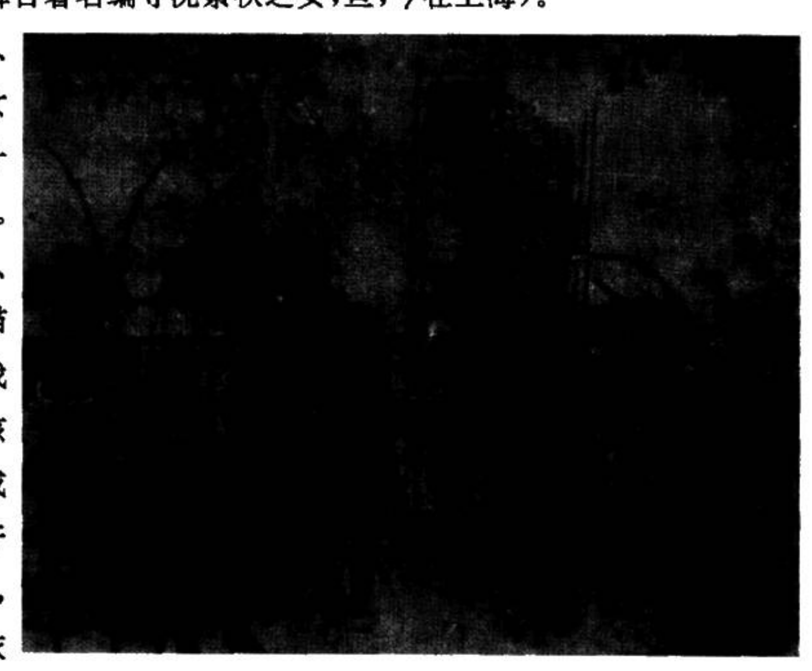
厉家班　京剧科班。二十世纪三十年代初建立。创办人为更新舞台后台经理兼琴师厉彦芝。他请人给自己的子女说戏,让他们在更新舞台上所演的《西游记》等剧中扮演小猴、云童、娃娃生旦等,进而正式学戏。当时更新舞台的演员把子女给厉彦芝为徒,与厉氏兄妹配演,遂成小班雏形。因厉氏兄妹在戏中任主要角色,人称厉家班。以后班社逐渐扩大,形成以"厉家五虎"、"慧氏三杰"为骨干的班社,有近百人,阵容整齐,剧目丰富,以童伶

演出为其特色。民国二十五年(1936)出版的《艺术生活》曾刊登照片介绍,《十日戏剧》也刊登了厉家班的照片及《闲话厉家三慧》的文章。丽歌唱片公司邀请厉家班灌制了《岳母刺字》、《法门寺》、《华容道》、《霸王别姬》、《投军别窑》、《甘露寺》、《白蟒台》、《探寒窑》、《连环套》共九张唱片。民国二十五至二十七年间,先后到宁波、南京、镇江、南昌、芜湖、武汉、长沙等地演出。民国二十七年10月,四川邓兰轩把厉家班接到重庆,从此辗转大西南,后在重庆扎根。

厉家班在上海期间,教师有孟宏垣、王洪奎、张福通、产保福、杜富隆,临时请来教戏的有陈嘉麟、小达子、白嘉璘、朱百岁、云丽霞、小玉楼、黄桂秋等。随厉家班入川的有赵瑞春、关盛明、王蕙芳、代国恒、孟燮卿、潘奎祥、郭三增、崔韵玉、张富胜等。学生中成名的有"厉家五虎":文武老生厉慧良、净脚厉慧斌、旦脚兼小生厉慧敏、丑脚厉慧森、老生兼老旦厉慧兰。"慧氏三杰":武生陈慧林、老生陈慧君、武二花邢慧山。此外还有秦慧芬、张慧鸣、赵慧聪、董慧宝、刘慧聪、乔慧杰、陈慧艳、杨慧龙、汪慧洲、潘慧娥等。云燕铭、陈剑佩曾入班学艺,但未出台即离开。

喜临堂　京剧科班。约成立于民国十九年(1930)。发起人为新新公司大京班掌班张远亭(又名张俊山,即"芳"字科班的张顺芳),由其妻董月红(女花脸董祥奎之女,神仙世界"髦儿戏"班文武老生)的师娘通商旅馆老板桑某出资赞助,在嵩山路振平里八号开设,陈永年任总管。教师大都是新新公司屋顶大京班的演员,有老生杨菊笙、吴清山,武生张铭轩(即张志芳)、董月红、董明艳(董月红之妹,后改旦)、张铭声(董明艳之夫,与张翼鹏合演《西游记》,被称为活唐僧)、黄永芳(满族)、应宝莲(兼老旦、老生),旦行张文贵、粉菊花(女,原大舞台京班,今在香港),花脸张品山、韩金生,丑贾宝山、刘福芳、朱根寿等。小三麻子(李吉来)也曾来班中教戏。学生第一科三十几人,后招第二科,共五六十人,都是"喜"字辈。抗战初期出科,张远亭夫妇带领三十几个成绩较好的学生组成江湖小班,去苏锡常、杭嘉湖一带及南京、芜湖、武汉等地演出,并沿途收学生("喜"字和"义"字)。抗战末期,部分已出科学生各奔前程,部分仍留班中作为客师、演员。抗战胜利后,约在民国三十五年至三十六年间,张远亭和董月红带了小戏班和随班学生去台湾。学生中成名的有:文武老生盖叫地(周赐喜,文明戏演员周空空之次子,早逝)、陈鹤昆(科名全喜,今安庆市京剧团团长)、许昆童(科名忠喜,周赐喜去世后,亦名盖叫地,今福建省京剧团主要演员)、武生李少鹏(科名招喜,今在香港电视台)、李少奎(科名财喜,武汉京剧团名武生郭玉昆的主要帮角)、李少楼(科名进喜,云南省京剧团关肃霜的主要帮角)、李宝喜(今在安庆戏校执教)、周志英(周赐喜之兄,现在昆山戏校任教)、曹艺铸(名演员曹艺斌之弟,曾在天津市京剧团)、陈小麒麟(在杭州市戏校任教)、七岁红(又名小张远亭,今在台湾联勤明驼国剧队),

旦脚新新艳秋（科名双喜，张远亭之女，即山东省著名演员张春秋）、张素秋（科名毛喜，张春秋之妹，今在台湾）、张秋萍（科名年喜，艺名新婉秋，今在南昌市京剧团），花脸李宝田（现在上海）、李宝源（李宝田之弟，现在南昌市京剧团）、谢春才（科名头喜，现在黄石市京剧团）、周叫鹏（科名德喜，今在江苏省戏校任教）、张龙发（现在青岛市京剧团），丑行张福来（现任江苏省京剧团剧务）。此外还有刘俊麟（科名万喜，现在绍兴市绍剧团任导演）、张德海（张远亭长子，现在台湾教戏）、张义忠（科名心喜，现在个旧市京剧团）、刘义奎（现在台湾陆光国剧队任剧务）。在苏州、南京、无锡等地招收的学生有魏翠英（旦、艺名小新艳秋，又名董艳秋，现在台湾）、李正堃（科名悌喜，武生，现在常州市京剧团任教）、小德喜（又名张义清，今在台北市陆光剧团任教）、张义礼（今在台北陆光剧团）、孟健民（老生，孟小冬之侄，今在台湾）、沈秀华（共舞台著名编导沈素秋之女，旦，今在上海）。



髦儿戏班　戏曲科班、班社。由幼女演戏发展成为女戏班的专名。十九世纪二三十年代（清道光年间）已有流行。又名“猫儿戏”、“毛儿戏”。道、咸间戏曲家姚燮有诗专咏“猫儿戏”，指出“谓六七龄童演戏者”。“猫儿”之名，当取小女孩腾挪跳跃、活泼如猫之意。（或说有扬州女子小名猫儿，精于剧艺，教韶年女徒组班演出，以“猫儿”为名。）早年大都依附于妓家，人家有喜庆事，唤往开演。至光绪中叶，逐渐发展。有京伶小丑李毛儿，曾搭上海全桂轩富春班，其后留沪甚久，召集贫家女子教习演唱以图利。故有人称之为毛儿戏。但班中成员已为十岁以上之女孩至十六七岁之少女。不久，上海一地发展至四处之多，以清河坊仇如意家猫儿戏班最为著名，并曾有男孩参加其间。应堂会外，常假座徐园、张园等处演出。这时全班有二十余人，所演剧目大都京、徽、文（昆）混合，如《滚红灯》、《教子》、《黄鹤楼》、《游殿》等。往往临时搭一小台，台前挂两行珠灯，台上屏帷幕俱系苏绣的纱罗绸缎，显得五光十色。演出袭明、清以来女戏传统，净脚不勾脸，只用黑纸剪作浓眉式样贴在鬓角以示面貌粗犷。

其后苏州人谢银珠，人称“大脚银珠”，在北海路宝树胡同建立谢家班，聘请名师严格训练，演员增至数十人，龙套齐全，配角应有尽有，能演各种文戏。同时，陈家班、林家班相继而起，皆以女孩和成年女子合演为其特色。有好事者，将粗俗的“猫”或“毛”字改为雅训

的“髦”字。“髦”的本意是幼儿垂于前额的短发，切合女孩形象，但又有“时髦”之意，暗含成年女子，至此遂成定称。为了迎合社会风尚，专演髦儿戏的剧场也随之而兴。

上海最早的髦儿戏剧场设在九江路福建路口的美仙茶园，建于光绪二十年(1894)，名演员有老生吴新宝，旦脚林凤仙，净脚金处、周处，其中吴新宝长于做派，卓著盛名，被称为上海创设女戏园之鼻祖，晚年改演小丑。至光绪二十二年，巡捕房包探童子卿在胡家宅(今福州路广西路东)开设群仙茶园，规模最大，历时最久，有文武两副班底。髦儿戏班有武戏，始于群仙，演员如陈长庚、一阵风、小黑灯，皆其佼佼者。专演武戏的王家班、宁家班在群仙演出甚久，颇具号召力。文戏人才，老生继吴新宝之后有郭少娥，花旦有金月梅、白兰花，武旦郭凤仙等，亦属一时之选。班底以外，名妓如林黛玉、翁梅倩等，以及名丑周来全之女小来全也曾搭该园，但都属于客员。在群仙前后兴建的女戏园还有郑家木桥之“霓仙茶园”，宝善街之“女丹桂”，以及“群舞台”、“迎仙凤舞台”、“新舞台”等。随着各舞台陆续实行男女合演，髦儿戏的营业大受影响。民国五年(1916)群仙茶园收歇后，髦儿戏班大都转入各游艺场，直到民国二十六年抗日战争爆发，始告结束。

髦儿戏班为京剧南派培养了一批有才华的女演员，并为清末民初男女合演输送人才。除上海外，江浙的一些城市也有髦儿戏，与长江以北的档子班，形成近代女戏班的两大系统。

陶叶剧团 越剧科班。因班主兼主教师傅为男班著名艺人陶素莲(闺门旦)、叶琴芳(刀马旦)，故名。民国三十年(1941)秋在南市石皮弄三余里开班，只收女生。学员共二十多人，皆以“雅”字取艺名。如小生周雅云、郑雅飞，小旦戚雅仙、周雅竞，老生相雅卿、钱雅明，老旦张雅花、小丑周雅卿，大面吴雅奎等，文戏师傅有陶素莲、叶琴芳、林友生、王永春等，武功师傅为俞德佬，另有“开笔师傅”金昌荣，负责给学员抄写唱词、赋子。教学剧目有《游庵认母》、《倪凤煽茶》、《盘夫》、《采桂》、《斩经堂》、《三看御妹》等。进班时订有“关书”，规定学员必须交纳学费，坐科三年，中途退学自行负责。在学戏半年后即串台演出，首演于南市德发大戏院，继演于沪东大戏院，接着演出于苏州、嘉兴、平湖、青浦、太仓等地。常由教戏师傅与学员同台演出，使学员在师傅和成年演员的带领下得到艺术实践。民国三十二年，袁雪芬等在大来剧场进行越剧改革，邀请陶叶剧团做班底。从演《人海飘航》始，至《王昭君》止，经历了二三十部新戏的磨练。民国三十四年，学员们在新越剧的探索实践中满师。刘雅君、叶雅兰、赵雅麟等越剧新秀脱颖而出，戚雅仙更获“袁派小花旦”雅号。民国三十四年学员满师后剧团解散，陶、叶二班主回浙江嵊县苦竹村，于同年10月，开办了第二个“陶叶剧团”科班，学员皆以“素”字取名。

忠孝班 越剧科班。开办于民国三十三年(1944)春，班址在顺昌路同乐戏院。主办人为王义平、朱金一(同乐戏院老板)、陈尽鹤。只收女生。学员五十名，学制三年。当时受越剧改革影响，除聘请男班老艺人马潮水、谢碧云教戏外，又特聘陶贤、洪澜等编导人员组成剧务部，以排演新编剧目为主。学习四十天即上台串戏，第一出戏为《岳飞归天》，继排《刘备招亲》、《四进士》等。学员均以“忠”字排名，如郑忠梅、戴忠桂、李忠萍、王忠蝉、陆忠

芳等。民国三十四年，又招收学员二十多名插班培训，边学习边参加演出，艺名均冠“孝”字，如楼孝佩、郑孝娥、沈孝英等。民国三十六年底解散。

出新越艺社　越剧科班。1950年冬由男班老艺人比较集中的复兴越剧团创办，是中华人民共和国成立后上海市第一个民办的越剧教育团体。社址在南市文庙路七十三号。社长童正初，副社长陈焕（艺名筱文昌），教师有男班老艺人刘金玉、张小林、张福奎、裘福彪、陈德禄、吕茂洪及女班老艺人屠杏花、邢月芳、小白玉梅等。经公开登报招考，录取学员一百零八名。均走读，在集中学习的八个月内，教学了《沉香扇》、《碧玉簪》、《盘夫索夫》、《鸳鸯剑》、《梁山伯与祝英台》、《孔雀东南飞》等大型剧目及部分小戏、折子戏。1951年秋组成四个实习演出团，分赴浙江杭嘉湖地区和沪宁铁路沿线演出。随后，二团落户江苏镇江，三、四团合并落户浙江湖州，一团则于1952年10月起定名为上海市出新越剧团，成为本市一家民间职业剧团。主要演员有邵文娟（小生）、马雅萍（花旦）、冯佩芬（老生）、单林英（小丑）。1972年剧团解散。

婉社儿童申曲班　沪剧科班。俗称“小囡班”，建立于民国二十五年（1936）夏秋之交。民国二十一年丁婉娥与丁少兰分离，“婉兰社”解散，丁婉娥自建“婉社”。先后与唐春霖、张谷声等合作，演出于小世界、福安等游乐场，并陆续收进艺徒近二十名，年龄均在十一岁至十五岁之间。为了使这批艺徒有舞台实践机会，遂效仿当时大世界“儿童京剧班”，把他们组织起来，独立成班，对外公演，外请胡锡山、严福田、陈加林等艺人传授唱腔、表演和音乐。这批小演员的艺名均冠以“小”字或“丁”字。如小小婉娥（丁是娥）、小秀英（汪秀英）、小介生（朱介生）及丁兰娥（筱爱琴）、丁胜娥、丁亦娥等。原在大世界文明戏剧团演出的小演员翁飞飞（杨飞飞）亦因酷爱沪剧而转入“小囡班”。该班成立后，先后在永安天韵楼、大世界等游艺场演出。常演剧目有《卖妹成亲》、《十教训》、《火烧百花台》、《双珠凤》等，还经常被邀请外出“做堂会”。当时每人每月发给生活费十二元（后增至十四元），每做一次“堂会”另加点心钱三角。民国二十六年抗日战争爆发，“小囡班”停止演出，小演员均交家长和师傅领回，候局势稍平，再采取“演出时来，演毕回家”的办法。最后，终因战时形势多变，且小囡们大多满师，遂于民国二十七年秋解散。

关于该班性质，有人认为是沪剧界第一个科班，但不少人持相反意见，理由是这批“小囡”进班有先有后，且各有师承，有些小囡如汪秀英等进班时已是小演员，毋需培养。但在这班小囡中，后来也涌现出一批优秀演员，如丁是娥、汪秀英、筱爱琴等。

新新社　扬剧女子科班。民国十四年（1925）2月（农历正月十六）在安纳金路（今东台路）唐安里四号开办。扬剧前身维扬大班（即大开口）、维扬文戏（即小开口）均只有男演员。扬籍厨师陈登元见京剧等剧种均有女花旦，便联合沈老三、刘铜匠等亲自送女学戏。由王永祥、张寿芝、沈老三领班，聘江腾蛟、李庆元、黄德芝教唱维扬文戏，董世耀、范春堂、周殿奎教花鼓戏身段。首批学生四人：新素贞（旦行，原名高招娣）、新凤贞（旦行，沈老三女

儿)，新善贞(丑行，刘铜匠女儿，原名刘秀卿)，新玉贞(生行，陈登元女儿，后名许桂芬)。后续收何巧贞、张红贞、筱兰贞、朱金凤，共八人，人称“七贞一凤”。该社在教学上注重演唱技巧训练，以戏带教。启蒙戏有《种大麦》、《大(洋)烟自叹》、《小尼姑下山》、《小寡妇上坟》和《打花鼓》、《活捉》、《探亲相骂》等，规定学员生、旦、丑行都学，以拓宽戏路。经过五个月教学，于民国十五年春在八仙桥小菜场附近的一芦席棚内搭台唱戏，夏天进入永安公司七重天露天舞台演出，冬天转入天韵楼，主要剧目有《分裙记》、《合同记》、《秦雪梅吊孝》等，后又至先施、大新公司等处演出，师生同台，边演边教边学。此后，男女同台合演，并促进大、小开口同台，为扬剧诞生奠定了基础。民国十七年解散。

永乐社　扬剧女子科班。民国十四年(1925)末在太平桥同兴戏园开办。班主黄永原系同兴戏园老板，因戏园停止而转办科班。聘王秀清、范春奎、汪桂山、傅成德、王如松等为教师，学员以秀字排行，首批学员有筱(陈)秀珍、筱(黄)秀花、筱(高)秀英、筱(王)秀兰，后被称为扬剧“四秀”。初习演于喜庆堂会，民国十五年下半年正式演出于上海神仙世界。民国十七年解散。

民鸣社　扬剧女子科班。继新新社之后，于民国十四年(1925)年7月在新民路新民里徐大姐家里开办。徐大姐领班，教师有尹弼瑞、董世耀、陆怀仁等。先后招收两批学员，共八人，并以玉字为排行。首批有筱玉宝(丑行)、筱玉凤(小旦)、筱玉琴(小旦)、筱玉娣(小生)；第二批有筱玉英(花旦，后名林玉英)、筱玉翠(小丑)、筱玉兰(丑行，后名潘玉兰)、筱玉香(花旦，尹弼瑞长女)。后因与执教者不睦，于民国十五年结束。

尹家班　扬剧女子科班。民国十五年(1926)由尹弼瑞创办。由其长女筱玉香以大师姐身份参加教学，收女学员九人，即筱(尹)艳香(尹弼瑞次女)、筱(徐)翠香、筱(徐)芸香、筱(高)蓝香、筱(王)银香、筱莲香、筱全香、筱(李)林香(后名筱荣贵)，均以“香”字排行，为扬剧“十香”。学成后，即随带剧目去杭州等地演出。民国十八年解散。

张家班　扬剧女子科班。又称鸾字班。二十世纪三十年代初由花鼓戏老艺人张林山主办和授教。班址设在麦根里八十四号后阁楼，连续十年共收维扬文戏女学员十二人。皆以“筱”字排头，“鸾”字为尾，当中冠以金银彩宝、荣华富贵、福寿双全十二字，即筱金鸾、筱银鸾、筱彩鸾、筱宝鸾、筱荣鸾、筱华鸾、筱富鸾、筱贵鸾、筱福鸾、筱寿鸾、筱双鸾、筱全鸾。这批学员陆续进班，学成即离，后相继活跃在扬剧舞台上。该班约在三十年代底解散。

夏声戏剧学校　京剧专科学校。民国二十七年(1938)7月1日在西安成立，由刘仲秋、郭建英、封至模、任桂林等人创办，隶属夏声剧社，封至模为首任校长，先后任校长的还有康少韩、范少朴、刘仲秋。曾创办校刊《夏声》月刊。以“培养人才，研究戏剧艺术，实行并改良中国戏剧”为宗旨。学制七年，不以字辈排名。民国二十六年至三十四年期间曾招收了二期学生，共六十余名，全为男生，曾在西安、汉中、重庆、成都等地学习和演出。抗战胜利后，从四川嘉定(今乐山)出发，辗转汉口、南京、徐州、蚌埠、镇江、扬州、无锡等地，于民

国三十六年夏到上海，得到梅兰芳和上海戏剧专科学校校长熊佛西的帮助，曾暂借住上海剧专。不久，在闸北寻到校舍(国民政府没收的日本人厂房)。为解决学校所需资金，梅兰芳出面联系，让学生在中国大戏院演出数十场，并亲临剧场辅导；又在天蟾舞台举行义演，为学校筹募基金，并令其女梅葆玥和子梅葆玖星期六在兰心大戏院与学校的毕业生合演。梅氏在拍摄彩色京剧电影《生死恨》时，也让学校学生为他配演。这样，在他的帮助下，夏声剧校在上海稳定下来。同年冬，梅兰芳应邀出任学校董事长，刘仲秋仍任校长。旋招收了第三期学生，男女生兼收，男学员有朱锦华、陈正柱，女学员刘松娇、黄松影、田毓珠、梅玉婵、夏美珍、李文萱等数十人。先后在剧校任教的专业教师有郭建英、庞鋆心、马振奎、柴佩如、黄宝炎、关质甫、俞幼珍、韩盛岫、张宝奎、王蕙芳、王剑云、关盛铭、李盛斌、孙孟云、钱宝森、朱琴心、松雪芳、徐碧云、陈大濩、驼连翔、吴富琴、朱斌仙、尚荣芳、张增保、彭永福等。演出的主要剧目有：《花木兰》、《梁红玉》、《巾帼英雄》、《穆桂英》、《陆文龙》、《失街亭》、《空城计》、《斩马谡》、《群英会》、《定军山》、《战宛城》、《战北原》、《连环套》、《三盗九龙杯》、《安天会》、《水帘洞》、《玉堂春》、《得意缘》、《二进宫》、《失印救火》、《巴骆和》、《金山寺》、《法门寺》、《六月雪》、《奇双会》、《樊江关》、《武昭关》、《贵妃醉酒》、《春秋配》、《王宝钏》、《宇宙锋》、《霸王别姬》、《大名府》、《湘江会》等百余出，其中以演出新编历史剧《陆文龙》影响最大。第三期学生入校后，各项开支骤增，学校只得要求当局给予补助，又经学校董事王鼠殴(著名京剧票友)的帮助，由联勤总部特种勤务署自民国三十七年8月起，每月补助大米八千斤。是年10月，又将特种勤务署所辖之“演剧十七队”三十三人的编制连同工资交归学校，以补经费不足，学校则承担每月去南京以“演剧十七队”名义为特种勤务署演出十场晚会的义务；而有关学校的事务，特种勤务署则概不干涉。同年底，学校拟排演田汉的新编历史剧《武则天》及《琵琶行》，后因上海临近解放未果。1949年5月上海解放，学校于同年6月被改编为中国人民解放军第三野战军政治部文艺工作第三团。该校培养的有影响的演员有：林得民、孙家福、齐英才、赵廷原、钱友忠、贺梦梨、马科、张信忠、蓝煜民、罗通明、李吉三、向明远、苏荣宗、郑天涛、阎启明、夏美珍等。

上海戏剧学校　培养京剧演员的专科学校。民国二十八年(1939)由许晓初、刘松樵、俞云谷、关鸿宾等人发起，11月8日正式成立。校址在马浪路四十一号A(今马当路大华书场二楼)。林康侯为董事会主席，袁厦登、许晓初为副主席。律师陈承荫任校长。

建校之初，学校提出以“提倡与整理传统戏曲，培养京剧人材”为目的，以“摒弃旧式科班弊俗，吸收科班长处，遵循新型学校制度开课”为方针的办校宗旨。教学内容分术科(京剧专业课)、学科(文化课)两部分。术科仿科班旧制，从京剧基本功着手训练学生，由关鸿宾任主任。学科以普通小学课程为基本内容，开设有国语、常识、算术、习字等课程，先后由陈承荫、陆琮堂任主任。学校练功房大、小四间。加上二十平方米左右的过道，共约二百平方米。借邻舍西扬小学教室开文化课。学生由校方向社会公开招收，民国二十八年秋经考

试共录取十到十四岁的男、女学生一百八十六人。学制六年，学校不供膳宿，全部走读。在校时间是上午七点半至十二点，下午二点到六点，其中下午四点半到六点上文化课。学校有基本教师和特约教师两类。基本教师有关鸿宾、梁连柱、郑传鉴、关盛明、陈斌两、瑞德宝、王益芳、石小山、朱传茗、许紫云、罗文奎、沈延臣、穆盛楼等。他们由学校长期聘任，主要给学生启蒙、说腔、排戏。特约教师均为社会上的名角。由学生有了一定基础后，学校就请各行当有成就的演员来校授艺，如梅兰芳、张君秋、黄桂秋、李洪春、吴富琴、芙蓉草、魏莲芳、傅德威、李盛佐、丁永利等。谭富英、马连良、叶盛兰、李多奎、萧长华等也曾来校讲课、授艺。

艺术教学遵循从简到繁、循序渐进的原则，学生先练基本功，并以昆曲开场戏入门，如《天官赐福》、《富贵长春》等，然后根据各人资质分配行当。开蒙戏多由北方科班的小戏学起，如《荐诸葛》、《江东桥》、《太行山》、《荷珠配》、《姜维观星》、《二龙山》、《玉玲珑》、《胭脂虎》等。学习九个月后在黄金大戏院公演，剧目有《八五花洞》、《双姣奇缘》、《大铁笼山》、《四郎探母》、《杨香武三盗九龙杯》等。自此，戏校学生遂边学边演，民国二十九年在黄金、更新、天蟾、皇后等戏院公演了一百二十五场。随着技艺的成熟和剧目的增加，愈演愈多，到民国三十四年11月10日公演满一千场次，是上海抗战时期主要的京剧表演团体。其间又曾到安徽、南京、天津等地演出。民国三十年还应民华影片公司之约，把《水淹七军》、《朱仙镇》、《王宝钏》中的主要折子拍成影片《古中国之歌》。

学校只招生一届，通称"正字辈"，其中顾正秋、关正明、张正芳、张正芬、张正娟(后改名张美娟)、陈正薇、程正泰、汪正华、王正坤、王正屏、孙正阳、黄正勤、景正飞、施正泉、陈正岩、周正荣、钱正伦(后改名钱浩梁)、陆正红等均成为活跃在京剧舞台上的著名演员。民国三十四年底，约四十余人拿到毕业证书后，学校因经费匮乏等原因停办。

中华国剧学校　京剧专科学校。成立于民国二十九年(1940)。校址在上海茂陵别墅一幢三层小洋楼中。董事长李松龄，校长徐慕云。其教育方法沿袭科班制，主要传授京剧和昆曲。所聘请的京剧教师有许紫云、李琴仙、墨玉茹、新丽琴、陈桐云、赵志秋、王盛意、李克昌、焦宝奎、罗文奎、夏如云、阎少泉；昆曲教师朱传茗、邵传庸、华传浩、方传芸等；打鼓李七、麻子红；操琴吴大泉、吴二泉、吴三泉。学生一百六十人，其中男生一百二十人，女生四十人。艺名均以"松"排名，有周松亮(后改名周云亮)、倪松海、沈松丽、李松年、刘松鹏、潘松骏、刘松娇、李松泉等。学制六年。学生在学戏期间，即以中华国剧学校名义在上海黄金大戏院、天蟾舞台、皇后大戏院及江南一些县城公演。民国三十四年后，因经费困难，学校转让于卡尔登戏院老板接办。民国三十五年秋解散。

华东戏曲研究院昆曲演员训练班　昆剧教育机构。1954年2月开办，共招收学员六十名，学制为八年。由"传"字辈演员任教，周玑璋任班主任。1955年，改为"上海市戏曲学校昆剧班"，隶属上海市文化局。业务课主要设：拍曲排戏，身段训练，基本乐理，视唱，音

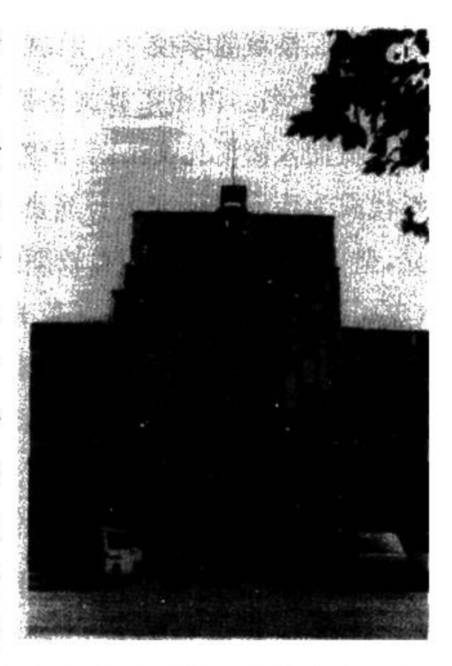
乐欣赏，毯子功，把子功等。文化课以语文、数学为主，兼学史、地，根据学生程度，分高低两班同时教学。半年后，初步分行。闺门旦组：华文漪、张洵澎、王英姿、杨春霞、蔡瑶铣等，教师朱传茗、王传渠；小生组：蔡正仁、顾兆琳等，教师沈传芷；老生组：计镇华、周启明等，教师郑传鉴、倪传钺；花旦组：梁谷音、金采琴、卫如瑾等，教师张传芳；丑组：张铭荣、成志雄、屠永亨、严乔琪等，教师华传浩、周传沧；花脸组：方洋、陈治平、钟维德等，教师陈富瑞、薛传钢、邵传镛；武生组：邱奂、张志强、白正东等，教师盖春来、谭锦苓、白鸿林；武旦组：王芝泉、董瑶琴等，教师方传芸、松雪芳、沈枫；老旦组：冯顺芝、徐蔼云、唐在骄，教师马传菁。教学过程中，根据学生情况作个别调整。如刘异龙经学老生、净、武生、小生后，才定学丑行；岳美缇由闺门旦改习小生；王君惠闺门旦兼老旦；徐国贞武旦兼丑旦。此外，插班生王泰祺学小生，胡葆棣学闺门旦。

前几年集中学功底戏。如《打围》、《水斗》、《游园、堆花、惊梦》、《出猎、回猎》、《断桥》、《见娘》、《惊变、埋玉》、《迎像、哭像》、《琴挑》、《思凡》、《下山》、《相梁、刺梁》、《春香闹学》、《劝农》、《问探》、《盗甲》、《扫秦》、《醉皂》、《茶访》、《芦林》、《惊丑、前亲》、《借扇》、《挡马》、《刀会》、《嫁妹》等。后几年，注重开阔学生艺术视野，开教《别母乱箭》、《刺虎》、《戏叔、别兄》、《活捉》等戏及部分京剧剧目，请周信芳、盖叫天、周传瑛、王传淞、侯喜瑞、孙盛文、李紫贵、杨村彬、应云卫、吴琛、苏雪安、陶雄、胡导、傅德威等名家为学生讲课，俞振飞、言慧珠也经常亲自传艺。于 1958 年起创排一批新剧目，古装戏有《百花赠剑》、《墙头马上》、《拜月亭》、《调风月》、《洪母骂畴》、《盗草》，现代戏有《钢龙飞舞》、《红松林》、《海上渔歌》、《风雨送菜》等。其中，《百花赠剑》于 1959 年 10 月赴京参加国庆十周年献礼演出并出版单行本，摄成电影；同年与梅兰芳合拍戏曲影片《游园惊梦》。

1961 年 8 月，该班与同校的京一班学生同时毕业，合组成立上海市青年京昆剧团，随即因演出昆剧和参与演出京剧《白蛇传》、《杨门女将》而为上海观众所赏识。该班学员成材率之高为全国同行所公认，有“一个班救活一个剧种”之誉。如今，上海昆剧团的骨干演员多为该班成员，在全国、全市的各种重要演出中多次获奖。

上海市戏曲学校　戏曲专科学校。前身为“昆曲演员训练班”，创办于 1954 年初，隶属华东戏曲研究院，周玑璋任班主任。学生有华文漪、张洵澎、王芝泉、蔡正仁、计镇华、岳美缇、梁谷音、刘异龙、蔡瑶铣等六十人。同年暑期，又增设“越剧演员训练班”，学生有张国华、史济华、刘觉、金美芳、曹银娣等六十人。1955 年正式建校，周玑璋任校长，徐筱汀任教导主任，隶属上海市文化局。校址在华山路一千四百四十八号。1956 年 7 月，又增设京、沪、淮、评弹及戏曲音乐等五个班级，有新生一百九十五名。京剧班有杨春霞、李炳淑、孙花满、齐淑芳、朱文虎、李永德等四十三人；沪剧班有沈仁伟等三十六人；淮剧班有朱金霞、李金贵等三十二人；评弹班有三十六人；戏曲音乐班有四十三人。聘请富有演出及教育经验的演员如朱传茗、沈传芷、郑传鉴、张传芳、华传浩、陈富瑞、陈秀华、产保福、魏莲芳、阎世

喜、李君庭、李盛泉、杨小佩、李盛佐、黄玉麟、松雪芳、吕云甫、竹芳森、小白玉梅、项彩莲、魏凤娟、商芳臣、筱文滨、丁婉娥、朱介生、周云瑞等来校任教，形成一支高水平的师资队伍。1957年，俞振飞任校长，周玑璋、言慧珠、陈洛宁任副校长，1960年校址迁至复兴中路五百九十七号后，又开办京、昆、淮剧演员班及京、昆、淮剧音乐班、武功师资班，招收学生三百余人，其中京剧班有马博敏、方小亚等八十二人；昆剧班有张静娴、陈同申等七十人；淮剧班有周雅一等六十九人。还先后举办戏曲编导训练班、话剧导演训练班、京、越、沪演员训练班、古典舞蹈训练班、越剧沪剧音乐训练班。课程设置上，除专业课排戏、毯子功、把子功、身段、基本乐理外，还安排文化课（语文、历史、地理、生理常识、数学、外语），史论课（戏曲常识、戏曲简史、音乐史）及政治课、劳动课等，力求培养具有社会主义思想觉悟，达到中专文化水平，掌握比较全面专业技能的艺术人才。教学中还采取"请进来"和"走出去"的方式，聘请著名表演艺术家如周信芳、盖叫天、郑法祥、李吉来、李少春、袁世海、叶盛兰、雪艳琴、袁雪芬、傅全香、范瑞娟、张桂凤、丁是娥、邵滨孙、筱文艳、何叫天、蒋月泉、徐丽仙、杨振言等来校讲学或教戏，并派出学生赴北京等地跟师学艺，同时学演结合，加强舞台实践，每逢周六、日组织学生在学校实验剧场作教学汇报演出。编演过昆剧《墙头马上》（已拍成戏曲艺术影片）、《琼花》、《拜月亭》；京剧《罢宴》、《三战张月娥》、《柜台》。此外，还出版了《戏曲龙套教材》、《戏曲毯子功教材》、《民族音乐视唱教材》和昆剧、京剧剧本、曲谱等十几种，拍摄了电化教材《昆剧形体动作基本功》等。教师徐扶明撰写的《元代杂剧艺术》获第一届全国戏剧理论著作奖。该校1959年被评为市级先进单位，1960年被评为全国文教系统先进单位。"文化大革命"中学校被迫停止教学活动，部分教师到"五·七"京训班任教。1976年后，学校恢复招生，俞振飞、周玑璋先后复任校长。开办了京昆演员班、戏曲音乐班、越剧演员班、沪剧演员班、评弹演员班、儿童剧演员班，并首次开办艺术管理专修班。



上海市人民沪剧团学馆　沪剧教育机构。创办于1958年。首届学员来自上海市戏曲学校沪剧班；1959年招收新学员共八名（男四名，女四名）；1960年又招收新学员一百零八名。学制均为三年。除开沪剧各项专业基础课程外，还设政治、文化等课程。先后担任学馆主任的有石筱英、杨观复、郭清康、陈剑云、董源、沈瑜等。表演教师有筱文滨、丁婉娥、筱惠琴、孙滨雄、张静华、夏文娟等，音乐教师有殷效翔、朱介林、朱介生、沈开文、曹甫良、瞿冬森、范佩兰等。学员毕业后，除部分分配在郊县沪剧团外，大部分留团。演员汪华忠、陆敬业；乐师杨妙康均出自该馆。

南汇县戏曲学校　戏曲专科学校。成立于1958年10月。半工半读制。分三批招生，共五十名。由南汇县文化科管理。学校设越剧班、沪剧班、歌舞班、黄梅戏班。后歌舞班人员加入南汇县文工团。沪剧班学员毕业后分配至南汇县沪剧团，青年演员马秀娟六十年代成为南汇沪剧团主要演员。越剧班学员结业最晚，到1962年12月南汇县越剧团成立，全部转入该团。他们在校期间曾以戏校名义演出越剧传统剧目《貂蝉拜月》、《楼台会》、《盘夫索夫》、《金山战鼓》、《碧玉簪》、《花木兰》，及现代戏《红色风暴》等四十余个。在出人出戏上有一定成绩，如徐持平曾获得"文学艺术奖"和"中年演员奖"，是南汇县越剧团的主要演员。南汇县戏曲学校是上海郊县唯一的公办正规戏曲学校，历时四年，为南汇县戏曲界输送了不少人才。

黄浦区艺华沪剧团学馆　沪剧教育机构。成立于1959年，学制三年，学员二十多人，均选自黄浦区属普通中小学。班主任陈美英，著名演员筱文滨、王盘声、钱逸梦、向佩玲等曾任该班教师。学馆分设声腔、形体、文化等课程。学员入学后，先以《西厢》、《三国》等开篇开蒙，继而学习传统对子戏《女看灯》、《卖冬菜》、《徐阿增出灯》和同场戏《庵堂相会》、《贤慧媳妇》等剧目。为了加强形体训练，还从京剧界聘请武功教师，同时排练《白蛇传·断桥》等，该剧除唱、念仍用沪剧曲调外，身段表演悉依京剧程式。学员结业后，曾多次对外作汇报演出，现活跃于沪剧舞台上的演员陈瑜等均毕业于该学馆。1962年学馆结束后学员转入艺华沪剧团。

上海越剧院学馆　越剧教育机构。开办于1960年秋，馆址在南京东路西藏中路原大新游乐场旧址，1962年迁石门一路三百三十三号。在本市(包括郊县)招收了小学、初中学生三百多人。学制为六年，编为五个演员班(其中两个男女合演班，三个女子越剧班)，两个音乐班。院长袁雪芬兼任馆主任，宗政文任学馆副主任兼教导科长，设有教导科、组织科、行政科、班级办公室等机构，有教职员工一百多人，课程开设政治、文化、专业三大类。专职及兼职的表演教师有屠杏花、王杏花、小白玉梅、许菊香、魏小云、竹芳森、周剑鹤、陈焕、张桂凤、陆锦花、张云霞等；音乐教师有周宝财、胡章灿、马良忠、金茂根等。1966年"文化大革命"开始后，学馆一度改名上海越剧学校。1973年春撤销，师生员工均另安置。1973年秋，上海越剧团(即原上海越剧院)又开办演员训练班(后改名为学馆)在市区和郊县招收了四十四名小学生(其中男生二十八名，女生十六名)，1974年4月份正式开学，学制为六年，教育方针和教学方法基本仿照上海市五·七京剧训练班，以移植样板戏为主。1977年，工宣队撤走，老导演钟泯任学馆主任，教学上以继承越剧传统艺术为重点，对学员进行补课，开教了《九斤姑娘》、《前见姑》、《回十八》等传统剧目。袁雪芬、傅全香、徐玉兰、范瑞娟、陆锦花、吴小楼、徐天红、张桂凤、周宝奎等老演员先后在学馆任教，培养了赵志刚、陈颖、胡敏华等一批演员。1980年学馆结束，学员转入上海越剧院。

杨浦区爱华沪剧团学馆　沪剧教育机构。原名杨浦区艺术学校沪剧班。始建于

1961年，学制五年，全班十人。班主任项玲君。教师有张介文、汪剑平等。袁滨忠、凌爱珍等著名演员亦应聘短期兼课。课程设有唱腔、乐理、表演等项，毯子功由京剧演员任教，故学员武功基础较为扎实。教材有沪剧传统剧目《阿必大回娘家》、《秋香送茶》及京剧《白蛇传·盗草》等。为了加强艺术实践，学员在毕业前除将上述剧目在中央大戏院汇报公演、接受观众检验外，并跟随剧团演员同台演出《红灯记》、《南海长城》等大型剧目。马莉莉、王珊妹、李仲英等一批沪剧演员，即由该学馆毕业。1966年春学馆结束，学员转入爱华沪剧团。

上海沪剧团学馆　沪剧教育机构。开设于1974年，招收学员五十名(其中男三十五名，女十五名)。学制为五年。分设演员、音乐二班。除学习沪剧各项专业课外，还设政治、文化等课程。先后担任负责人的有刘玲娣、陈剑云、董源等。专业表演教师有向佩玲、解洪元、王盘声、邢月莉、石红等；声乐教师有周汉武、薛天航等；舞蹈教师有郭鑫玲。学员毕业后为上海沪剧院三团的基本队伍，沪剧新秀茅善玉、孙徐春、徐俊等均为此届毕业生。

班社与剧团

上海有戏曲演出，始于元代，但当时的戏班组织情况，因资料缺乏，已难确考。明代万历年间昆曲流入上海松江，“松人皆喜苏州戏”，不少士大夫从苏州购买昆曲艺人，组成家班，以备家宴和祝祭活动时演出。民间职业班则以在迎神赛会上活动为主。清代同治初年太平天国起义失败后，徽班、京班、广东班、绍兴班、梆子班纷纷涌进上海，其中尤以京剧影响最大，班社最多。

京剧到沪后，在经营上有一个突出的特点，即打破了戏班戏园各自独立的传统体制，从上海这个工商业城市的经济活动中吸取近代资本主义的管理经验，实行班、园合一的合同雇佣制。因此一般都没有班社名称，戏园名称就是班社名称。戏园老板大致分为两类：一类是戏商，大多为有财有势的商人或租界内的买办、巡捕、地痞流氓等。二十世纪初，帮会势力日盛，并逐渐侵入娱乐界，这时上海主要戏园，大都掌握在帮会头目及他们爪牙手中。另一类是著名演员，如杨月楼、田际云、黄月山、李春来、王鸿寿等。在赚了大钱之后，也都开办过戏园。戏园在组织上分前、后台两部分。前台设管事(又称前台经理)，账房、案目等；后台则由管事(又称后台经理)、演员、场面、箱倌、催戏人、检场等组成。后台管事总管演出事宜，均由经验丰富，熟悉演出业务的人担任，如光绪年间天仙茶园的赵嵩寿、新舞台的夏月珊，民国初年天蟾舞台的谢月奎都是著名的后台经理。演员也分两类：一类是“班底”，即基本演员，长期雇佣；一类是“角儿”，即艺术精湛、知名度高的名演员，一般采用短期聘请的合同方式。各戏园为争聘名角常常勾心斗角，戏园之间争讼事件时有发生。

“辛亥革命”前后流入上海的越剧、甬剧、扬剧、淮剧在经营方式上都受京剧的影响，但它们的班社规模小，聚散无常，都不甚稳定。其中有一些是艺人合作组成的共和班，也有一些由家庭成员组成的家庭班社。三十年代越剧、沪剧得到进一步发展，尤其是女演员兴起后，一时人材辈出，班社林立。在四十年代越剧改革时期，少数班社接受话剧影响，最早挣脱了封建班主的桎梏，创建了全新的艺术生产关系的姐妹班。三四十年代，以周信芳为首的“移风社”和以欧阳予倩为首的“中华剧团”也是演员们为改革京剧而组建的志同道合的新型演出团体。

1949年5月27日上海解放。当时全市有大小剧场、游乐场一百四十二家，有包括京、越、沪、淮在内戏曲演出团体近七十个，其中除少数共和班外，大都是老板控制的业主班。1951年5月5日政务院发布《关于戏曲改革的指示》，提出了“改人、改戏、改制”的号召，开始实行民主改革，清除一批混进戏曲界的把头、戏霸，先后组建上海京剧院、上海越剧院、上海人民沪剧团和上海人民淮剧团等示范性国营剧团，对其他民间职业剧团则采取越剧在解放前创建的姐妹班形式，作为从老板私有制向集体所有制过渡形式，把分配上的包银制改为拆账制。通过以上改革措施，艺人收入普遍有所提高，演出上座率也甚好。剧团的数量也急剧增加。到1955年对民间职业剧团进行登记时，从上海解放时的七十个左右增加到一百五十多个。剧团的盲目发展，带来了一系列的问题，从1954年起上座率逐步下降，以致有三分之二的剧团陷于困境。1956年下半年文化部、财政部拨款二十二万元对上海所有登记的剧团进行救济。针对上述情况，市文化局对全市剧团做了全面调整，为了支援外地文化建设，从1956年至1958年先后有三十个剧团支援陕西、甘肃、青海、宁夏、江西、浙江、江苏、安徽和北京等省市，余下剧团又经过精简、合并剩下市、区、县三级共五十个左右，并于1958年1月起，除市京剧院、越剧院、人民沪剧团、人民淮剧团外，一律下放给各区、县政府领导，各区、县政府专门成立文艺整风办公室着手作进一步整顿，各剧团健全了党、团组织，加强了党的领导，在经济分配上改拆账制为固定工资制，同时建立了公积金、公益金、公蓄金、奖励金的“四金制度”。由于剧团数量大幅度减少，人才集中，演出质量不断提高，经济情况好转，各区、县剧团都有一定积累，在1959年向国庆十周年献礼剧目中，涌现了一批优秀的剧目。

1966年“文化大革命”开始后，剧团遭到严重的破坏，1967年至1972年区、县剧团全部解散，人员转业，仅剩下的几个剧团也都改组为“样板戏”剧组或“样板戏”演出组。连市人民杂技团也成立了《奇袭白虎团》演出组。粉碎“四人帮”后，特别是十一届三中全会后，上海的戏曲表演团体渐次恢复，又经过几年的变化，至1982年底，上海市区郊县共有七个剧种的院团二十个，其中越剧五个，沪剧八个，滑稽戏三个，京剧、昆剧、淮剧、锡剧各一个。

现将历史上主要的班社和剧团，记述如下，因1949年前京剧是班、园合一，以戏园为主，在演出场所部分已做记述的就不再重复。

大章班　昆剧班社。约组成于清代嘉庆道光年间，与大雅、洪福、全福合称苏州四大老班。嘉庆初年，清宫南府裁减外学学生，由苏州织造自京带回的苏州梨园供奉，其中有许品山、陈沁香、沈嘉珍、许文等，这些人就成了大章班的名伶，不时演出。据记载，四大老班中，来上海演出的，以洪(鸿)福班为最早，约在道光末、咸丰初。其次就是大章班，王韬《蘅华馆日记》记载，咸丰九年(1859)正月初六他入城观剧，已有"今昆腔之在沪者，不过大章班而已"之语。自同治初，上海石路花墙头开设三雅园昆戏园后，大章班来沪演出更为频繁。至光绪初，活动较为稀落，大抵为了加强阵容，一些名演员后来都归并到大雅班。而那些为上海观众所熟悉的名伶，如沈寿林(生)、葛芷香、金景福(旦)、张八、王松(净)、王小三(丑)等，都出身于大章班。民国十年(1921)初，以大章、大雅、全福三班名义参加上海城内王氏诒燕堂大会串，为大章班最后一次来沪，不过借以号召观众，其实早已名存实亡。

大雅班　昆剧班社。约组成于清代嘉庆道光年间，与大章、洪福、全福合称苏州四大老班。大雅与大章都以上海为重要演出基地。大雅班来沪时间较大章稍晚。同治初，小生陆吉祥(著名巾生王鹤鸣之徒)在上海石路花墙头以市屋平地为台，开设三雅园，主要归苏州大雅班来沪专演昆剧。其初严按旧例，每年自年初演至竹醉日(五月十三日)散班，中元节(七月十五日)后再行团班，演至年底。

大雅班阵容强大，名伶辈出，为上海三雅园的昆剧演出赢得了声誉。如光绪初开赴上海在石路丰乐园演出，其全班演员有：副末李瑞福，老外吴锦山、田成虎，老生张南、夏双寿、朱顺福，官生陈兰坡、沈寿林、周庚金，小生张荣春、吕双全、孙永昌，大面张八骏、顾大奎，白面陆祥林、张茂松、朱招福，二面姜善珍、施茂，小面小王四、华小田，老旦丁兰亭，正旦吕金福，作旦小招弟，刺旦金福、夏巧福，五旦李莲甫、倪锦仙、卞锦松、袁小元，六旦吴松麟、邱阿增、葛子香。从中可窥知道光、咸丰、同治年间苏州昆伶的消长。后来的名旦如周凤林、小桂林、小长生、小金虎、小子香等也都出身于该班。自光绪十六年(1890)三雅园闭歇后，演出较为分散，大抵利用京戏园歇夏、年终的空档作短期公演。光绪二十一年起，又得以张氏味莼园(张园)为较固定的场地，但其在上海的活动已为全福班所替代。民国九年(1920)假座天蟾舞台三班合串，民国十年假座城内王氏诒燕堂三班合串，是大雅班在上海最后两次演出。

全福班　昆剧班社。约组成于清代嘉庆道光年间。在道光二十九年(1849)立的苏州《老郎神庙修理工程捐款收支碑》中已将全福班与洪福、大章、大雅合称为"四老班"。每年除坐城演出外，经常跑江湖，即从苏州出发走两条路，一沿苏州河到太湖东西两面的苏(吴县)、松(江)、太(仓)一带，另一沿大运河到太湖南面的杭(州)、嘉(兴)、湖(州)一带。太平天国革命后，偶尔来上海，或与大章、大雅合班，在上海聚秀园、三雅园等处演出。大约在光绪二十年(1894)以后，始取代大章、大雅，来沪次数增多，常演于上海张园的"海天胜

处”。全班脚色有：老生李少美、沈锡卿、徐竺生（后期增入沈桂生），老外兼老旦吴义生，小生尤凤皋、陈凤鸣、沈月泉、费砚香，旦丁兰荪、钱宝庆、施桂林（后期增入徐金虎），净尤顺卿、金福、沈海山、林明善、金阿庆，副陆寿卿、沈斌泉，丑陈水泉。所演剧目以传统折子戏为主，正戏受欢迎的有《十五贯》、《蝴蝶梦》、《白罗衫》、《南楼传》、《风筝误》、《描金凤》等。光绪初年曾排《洛阳桥》、《大思凡》等“灯彩新戏”。全福班在上海最后一期演出，为民国十年(1921)7月起假座“小世界”，后又移位“大世界”，称“文班昆戏”，至民国十一年春打住，该班也随之解散。

新乐府 昆剧班社。民国十六年(1927)12月成立于上海。由严惠宇、陶希泉等资助。聘曲家俞振飞为顾问，林子彝、孙咏雩主持社务。演员皆来自传习所，有小生顾传玠、周传瑛，五旦朱传茗、姚传芗，六旦张传芳，四旦刘传蘅，作旦方传芸（兼武生，武旦），正旦王传渠、沈传芹，老旦马传菁，大面沈传锟、薛传钢，白面邵传镛、周传铮，老生施传镇、郑传鉴、赵传钧（后易名传珺，改唱小生），老外倪传钺，副末包传铎、汪传钤（兼工武生），副王传淞、顾传澜，丑姚传湄、华传浩、周传沧等共四十余人。置有十蟒十靠全新衣箱一堂。社址始于淡水路怡乐里。后迁至马当路尚贤坊，内有排练室、宿舍、伙房，免费供艺员们膳宿。首演那日，在广西路笑舞台新乐府昆戏院举行“开台”仪式，招待各界。演出了《佳期》、《挑帘》、《追信》、《梳妆》、《借扇》等十数出折子戏。小说家陈蝶庵还精印了“昆曲剧词”，以资纪念。此后，除周六、周日加演日场外，只演夜场，白天踏戏。其间，陆寿卿、施桂林、吴义生等昆剧前辈又传授了《昆山记》、《翡翠园》、《寻亲记》以及《八义记·评话》、《鸣凤记·嵩寿、丐辱、醉二》等戏。在张宗祥（冷僧）等资助下，姚传芗向“全福班”名旦钱宝庆学习了《题曲》、《寻梦》；朱传茗、张传芳、姚传芗向名旦丁兰荪学习《思凡》、《琴挑》、《絮阁》、《游园》、《惊梦》等；顾传玠主演的《割发代首》与《雅观楼》，由京剧艺人林树棠、林树森及蒋砚香亲授。既提高了演员的表演技能，又丰富了上演剧目。自民国十七年4月起，先后演出于大世界及苏州青年会等处。顾传玠、朱传茗、张传芳的生旦戏，施传镇的老生戏，尤受欢迎，此为沪上全福班解散后唯一的专业昆班。民国二十年6月2日，在苏州中央大戏院演毕解散。

仙霓社 昆剧班社。民国二十年(1931)10月成立于上海。剧评家孙玉声（海上漱石生）题社名，取唐李商隐诗“众仙同日咏霓裳”之意。无固定社址。由周传瑛、赵传珺、张传芳、姚传芗、刘传蘅、沈传锟、周传铮、施传镇、倪传钺、郑传鉴、顾传澜十一人发起，自筹资金、集体经营。参加成员有三十余人。多系原新乐府的传字辈演员，无班主，推选倪传钺、郑传鉴主持社务，顾传澜值戏码，负责日常演出事宜。仙霓社建立时，小生顾传玠已弃伶就学，丑姚传湄改搭京班，阵容比前略逊。然小生赵传珺已声誉鹊起，丑华传浩亦能独挑大梁。仍行当齐全首演于上海大世界游乐场。此后，又辗转演出于苏州中央大戏院、上海小世界等处，并应接喜庆堂会。民国二十二年2月，赴京教戏的正旦沈传芷及传习所后期离

班的丑脚徐传溱亦返回搭班，加强了演出阵容。仙霓社的演出活动得到了上海业余曲社和一些名曲家的资助，如赓春、平声、同声社常与传字辈艺人串演拍曲，徐凌云、管际安等曲友或出资，或租借戏衣，或联系剧场推销戏票，多方支持。仙霓社主要承袭了“文全福”的艺术传统，以演出元明清杂剧、传奇为主。如《荆钗记》、《琵琶记》、《白兔记》、《幽闺记》、《牧羊记》、《西厢记》、《西楼记》、《鸣凤记》、《牡丹亭》、《铁冠图》等，以及《单刀会·训子、刀会》、《宝剑记·夜奔》、《惊鸿记·吟诗、脱靴》、《彩楼记·拾柴、泼粥》、《紫钗记·折柳、阳关》、《孽海记·思凡、下山》、《烂柯山·痴梦、泼水》、《雁翎甲·盗甲》等共六百余折。又不断串演新戏、武戏，以适应不同层次观众的需要，如由顾传澜自编的大型昆腔本戏《三笑姻缘》（上、中、下集），于民国二十二年8月首演于上海小世界。尔后，《奈何天》、《玉搔头》等改编剧目相继问世，均为该社卖座率较高的剧目。与此同时，由京剧艺人林树森、林树棠、王益芳等亲授的《快活林》、《玉麒麟》、《大名府》、《乾元山》等吹腔、昆腔武戏，亦相继搬上舞台。又在上演《慈悲愿·借扇》时，特挂牌为《全武行火焰山》，除由汪传钤、方传芸饰孙悟空、铁扇公主外，又添进了华传浩的牛魔王，增加打出手。打破了南昆不分武行的传统，形成了传字辈中的武生、武旦行当，一度挂出“仙霓社文武昆剧”牌子，藉以招徕观众。三十年代中期，演出业务日趋冷落。民国二十四年10月，赴宁假南京大戏院公演，适逢汪精卫被刺，时局混乱，观众寥寥无几，后请曲家红豆馆主（溥侗）等客串两场，才解决返苏盘缠。民国二十五年春，该社仿效全福班做法，另辟新的演出路线，由朱传茗领班，租船三条流动演出于杭、嘉、湖一带水路码头。已离班五年的名丑姚传湄亦返回搭班，仿照京班方式挂过头牌，演出历时半年。是年老生施传镇病殁，使该社遭到打击。民国二十六年下半年，在上海福安公司游乐场演出时，“八·一三”事变烧毁了全副衣箱，被迫辍演。民国二十七年10月起，赵传珺、周传瑛、朱传茗、张传芳、沈传锟、邵传镛、郑传鉴、汪传钤、王传淞、华传浩等十余位师兄弟，租借行头，重新聚合，演出于上海东方书场、仙乐大戏院、大罗天、大中华剧场等处，终因观众稀少，于民国三十一年2月9日在东方第二书场正式宣告散班。从此，“传”字辈师兄弟星散，各奔东西，有的改行转业，如屈传钟、周传沧等；有的充任“拍先”，为曲友拍曲、踏戏，如张传芳、郑传鉴、华传浩；而沈传锟、刘传蘅、方传芸等人到滑稽易方朔班；沈传芹、邵传镛到施湘芸苏滩班；王传淞、周传瑛搭国风苏剧团。

上海青年京昆剧团　京剧、昆剧演出团体。成立于1961年8月。周玑璋任团长。该团演员及乐队、舞美等工作人员，大多系上海市戏曲学校第一届毕业生，一部分来自上海京剧院，成立时全团平均年龄为二十二岁。该团由京剧和昆剧两个演出队组成。京剧队的主要演员有齐淑芳、李永德、李炳淑、孙花满、梁斌、杨春霞、蒋英鹤等；昆剧队的主要演员有华文漪、岳美缇、梁谷音、蔡正仁、计镇华、刘异龙、王芝泉等。建团当年，以上海青年京剧团名义，由俞振飞、言慧珠领衔，应邀到香港演出，他们上演的《杨门女将》（京剧）、《白蛇传》（京、昆合演）以及许多折子戏，艺术精湛，轰动港九。1963年，该团根据影片《红色娘子

军》改编的昆曲现代戏《琼花》，在上海天蟾舞台连满百场。1966年"文化大革命"开始后，部分演员划归"样板戏"剧组，剧团无形中解体。

上海昆剧团　昆剧演出团体。前身是上海青年京昆剧团昆剧队，成立于1978年2月，团长俞振飞。该团演员、乐队和舞美工作人员，主要是上海市戏曲学校昆剧班、音乐班、舞美班的第一、二届毕业生。主要演员有计镇华、王芝泉、刘异龙、华文漪、岳美缇、梁谷音、蔡正仁和张铭荣、方洋、张静娴、史洁华、陈治平、陈同申、邱奂、金彩琴、姚祖福、段秋霞、蔡青霖等，还有作曲辛清华、笛师顾兆琪和舞美龚伯安等。该团编演的《蔡文姬》(郑拾风改编)和折子戏《挡马》荣获中华人民共和国文化部颁发的演出一等奖；《唐太宗》(陆兼之、方家骥编剧)获全国优秀剧本奖；《钗头凤》(郑拾风编剧)和《烂柯山》(陆兼之整理)分别获上海首届戏剧节演出奖和纪念奖；《牡丹亭》(陆兼之、刘明今改编)获上海第二届戏剧节演出二等奖。演员梁谷音、计镇华、华文漪、王芝泉、蔡正仁、岳美缇等以出色的表演艺术，受到广大群众的称赞和戏剧界的好评。该团整理、改编演出的其它剧目有《十五贯》(向浙江学习剧目)、《白蛇传》(陆兼之改编)、《墙头马上》(苏雪安改编本)、《贩马记》等传统剧目和《游园・惊梦》等五十余出折子戏，新编的剧目有《红娘子》(陆兼之、朱关荣编剧)、《雷州盗》(唐葆祥、刘明今、刘广发编剧)、《画皮》(陆兼之编剧)、《枯井案》(刘广发、唐葆祥编剧)等，移植剧目有《假婿乘龙》(顾文芍改写)、《花烛泪》(刘明今改写)等。

曾先后赴北京、南京、成都、西安、武汉等城市以及苏北、浙江地区的广大农村演出，并数度出国访问公演，受到国内外观众欢迎。

移风社　京剧演出团体。又称移风剧社。民国二十六年(1937)"八・一三"事件后，周信芳在上海组建移风社，10月28日起正式在卡尔登大戏院亮相，头三天演出了《追韩信》、《鸿鸾禧》、《潞安州》、《四进士》、《玉堂春》、《打严嵩》等剧目。此后阵容有所充实，聘金庆奎任后台文武总管，李长山任文管事，李人俊为武管事，张世恩任场面(乐队)负责人。主要演员有袁美云、杨瑞亭、贾斌侯、路凌云、刘斌昆、李瀚三、花月容等。不久，赵啸岚、高百岁、王兰芳、张慧聪、于宗瑛、刘文魁、于素莲、尚凌云等陆续参加，补袁美云、杨瑞亭、张德禄、刘斌昆、李瀚三、花月容等离社之缺。后赵啸岚离去，王熙春参加；于素莲离去，金素雯参加。王、金成为该社旦脚台柱。同年10月7日在田汉、欧阳予倩、于伶等戏剧界进步人士主持下，上海戏剧界救亡协会歌剧部成立，周信芳被推选为歌剧部主任。在救亡协会影响下，11月4日剧社首次上演《明末遗恨》，中旬上海沦陷后又演出了《徽钦二帝》，同时打算新编《文天祥》、《史可法》、《岳飞》、《宗泽》等历史剧，并把《文天祥》、《史可法》不日上演的巨幅预告张贴于舞台两侧。《明末遗恨》、《徽钦二帝》二剧激起了市民的抗日情绪，越演越盛。同时也引起了租界工部局的不安，他们先对台词横加挑剔，后又勒令停演。为了能在"孤岛"继续演出，剧社暂缓了《文天祥》等剧的编演计划，改演内容较为缓和的《香妃恨》、《董小宛》、《亡蜀恨》、《温如玉》、《冷于冰》、《方孝孺》等戏，同样收到了"激励民众抗日

情绪”的效果。民国二十七年后又排演了一些为观众欢迎的连台本戏，如《文素臣》等，《文素臣》上演后连演两年不衰。民国二十九年初由朱端钧导演，演出话剧《雷雨》。民国三十年，移风社屡遭敌伪恐吓、破坏，社内人心不安，5月被迫停演，不久即告解散。

中华剧团 京剧演出团体。民国二十六年(1937)底，由欧阳予倩(图左一)组建。参加者除原来上海戏剧界救亡协会歌(平)剧部的金素琴(图左二)、金素雯(图左三)葛次江、张彦堃外，还有李吉来(小三麻子)、李东来、何英奎、马金凤、许幼田、陆小亭等。实行共和班分账制，并致力于改良平剧运动。剧团成立后在卡尔登大戏院(今长江剧场)演出欧阳予倩编导的《渔夫恨》(根据《打渔杀家》改编)和《梁红玉》。民国二十七年夏，进行内部整顿，以精干力量与更新舞台(现中国剧场)班底合作演出。其间上演最有影响的剧目是欧阳予倩编导的借古讽今、颂扬爱国主义的《桃花扇》。参加演出的演员，除剧团的金素琴、金素雯、葛次江、张彦堃、陆小亭外，还有杨瑞亭、郭玉昆、杨宝童、李鑫甫、银牡丹、李端亭、吕君樵以及特约演员葛少岩等，共百余人，阵容整齐，上座率较高，演出时间也较长。周信芳、高百岁曾陪同郭沫若、尤兢等文化界人士观看。剧团不仅在孤岛时期坚守上海文化阵地，宣传抗日救国思想，同时提倡革新，创建了正规的导演制度。不久，欧阳予倩去桂林等地，剧团暂告解散。民国二十九年夏，由金素琴主持，重新恢复了中华剧团，全团约七十余人，赴越南演出时途经香港，在利舞台公演了四场由欧阳予倩编导的《新玉堂春》。寓居香港的梅兰芳特地赶来观看。在越南堤岸大戏院先后演出了改良平剧《梁红玉》和《新玉堂春》。还编演了《太平天国》，把旧平剧三本《铁公鸡》彻底翻案，歌颂了天王洪秀全的大义凛然，临危不惧，翼王石达开的大智大勇，忠于天国。为救济祖国抗战地区的难胞，在越南期间还组织了义演，收入汇寄祖国大后方有关方面。计在越南逗留了一百零八天。民国二十九年秋末冬初，乘法国邮船返沪，此后中华剧团也宣告结束。



华东京剧实验剧团 京剧演出团体。1950年春由随军南下进驻上海的华东京剧团改名。1951年初，第三野战军政治部文艺工作团第三团(习称“娃娃剧团”)并入，整编和吸收了一部分上海地区的优秀演员，于同年3月5日华东戏曲研究院成立时，成为该院附属单位。华东戏曲研究院院长周信芳，华东京剧实验剧团团长前期周玑璋、苏堃，后期吴石坚，副团长吕君樵。主要艺术人员有李玉茹、金素琴(后脱离)、金素雯、陈正薇、陈大濩、沈金波、王金璐、张美娟、刘斌昆、孙正阳、黄正勤、汪志奎等人。创作、改编、整理演出了《信陵君》、《皇帝与妓女》、《三姐下凡》、《宝莲灯》、《铸剑》、《小放牛》、《拾玉镯》、《窦公送子》、《打

金枝》、《走麦城》及麒派、盖派剧目《扫松下书》、《武松打虎》等四十余出。1953年两次派员参加赴朝鲜民主主义人民共和国慰问演出，第一次派出十七人，第二次以该团作基础，由梅兰芳、周信芳、程砚秋、马连良等领衔，演出受到中国人民志愿军和朝鲜军民热烈欢迎。1954年春节，剧团分两个演出组慰问中国人民解放军。1954年华东戏曲观摩演出会演中，李玉茹、张美娟、陈大濩、金素雯、王金璐等获演员一等奖。还有多人获奖状及其他奖。自1950年至1954年底，剧团在上海，北京、江苏、浙江、福建、山东及东北、朝鲜等地演出，观众逾百万，还为来访的国宾作过多次晚会演出。1955年3月，与上海市人民京剧团合并成立上海京剧院。

新民京剧团　京剧演出团体。前身是1950年由原天蟾舞台班底"共和班"组成的天蟾实验京剧团。前期以邀角搭班演出为主，麒麟童、黄桂秋、吴素秋、盖天等南北名角均曾合作演出。1950年3月华东戏曲会演，该团参加演出的新编历史剧《窃符救赵》获二等奖。1952年1月起，以李丽芳、张鸣禄、谭元寿为骨干，演出了《江汉渔歌》、《三打祝家庄》、《野猪林》、《边塞英雄》、《白蛇传》、《拒谏失符》等剧。以后，李、张、谭等离去，又邀请张二鹏、王玉蓉、小王玉蓉等合作。1956年改名新民京剧团，以独立演出为主。成员约百余人，行政、舞美、导演等多无专职，由演员兼任。团长李盛泉、萧德寅，1958年改选，王文军任代理团长，后又由小王桂卿、唐翼章继任团长。主要演员有黄桂秋(1961年加入)、迟世恭、小王桂卿兄弟四人，筱高雪樵、小毛剑秋、艾世菊、李盛泉、萧德寅、马世啸、储金鹏、谢英庭、苏少舫、王文军、李宝櫆、陆正红等。除上演传统剧目外，还编演了《美猴王》(正续集)、《七剑十三侠》、《孙悟空招亲》、《岳飞》、《大蟒山》、《滁州之战》、《义和团》、《孙悟空三打白骨精》、《平原游击队》、《红色卫星闹天宫》、《同志，走错了路》等，并整理新排了传统剧《铡判官》、《天波杨府》、《杨家将》、《西游二猴》等。1962年末并入上海京剧院。

新华京剧团　京剧演出团体。1954年9月成立。原名共舞台京剧团，集体所有制。为共舞台后台演出团体。1956年改名。王少楼任团长，副团长为李瑞来等。这是一个专以演出连台本戏和新编本戏为主的团体，除经常在共舞台上演外，有时也在别的剧场演出，并到外地流动演出。分两个演出队。主要编导和演员有王少楼、李瑞来、刘文魁、陈剑佩、钱麟童、王少鹏、王英武、刘泽民、张遇春、郭少亭、田予倩、新桂秋及鼓师王玉璞等。编演的单本戏有《忠王李秀成》、《张汶祥刺马》、《黄飞虎反五关》等。1957年在共舞台上演头本《封神榜》，连满六个多月，接着排演二本。9月起，剧团带《封神榜》到南京、山东、北京、徐州、无锡等地演出。在京演出期间，受到梅兰芳、马少波、马连良、李少春等京剧艺术家的关心和赞扬。

1958年3月，新华京剧团划归邑庙区(今南市区)文化局领导。区文化局派毛国强任副团长，王泰顺为指导员。演员张世杰、韩锡麟、赵健贞、施正泉、王佩尘等陆续参加剧团。1958年至1963年期间，续编连台本戏《封神榜》至七本，《西游记》三本，《开天辟地》两本，

《侠义江湖》两本；单本戏有《黄巢》、《九战章邯》、《狄青大闹万花楼》、《花荣大闹青风寨》、《玉麒麟卢俊义》、《谢虎镖打黄天霸》、《水泊梁山》、《郑成功》等，现代戏有《黎明的河边》、《双枪节振国》、《唱戏的人》、《红色保育员》、《红军飞夺泸定桥》等。

1964年，剧团着手改编福建省话剧团演出的《龙江颂》。并特请电影界的舒适任导演。同年3月31日《龙江颂》在共舞台首演。1965年6月，该剧参加华东地区京剧现代戏汇演，获得好评。1966年3月31日，江青、张春桥在上海艺术剧场审查该剧后，要新华京剧团结束《龙江颂》的排演任务，改由上海京剧院单独成立剧组。“文化大革命”中，新华京剧团解散，部分演员调入上海京剧院或上海市戏曲学校。

上海京剧院　京剧演出团体。成立于1955年3月，由原华东戏曲研究院所属京剧实验剧团（简称华东京剧实验剧团）和上海市人民京剧团合并，并吸收一部分长期在上海演出的知名演员建成。周信芳任院长，吴石坚、吕君樵、陶雄、丁国岑、林鹏程组成五人领导小组负责剧院具体工作。主要演员和创作人员有盖叫天（任顾问，不久离开）、俞振飞（后调至上海市戏曲学校）、言慧珠（后调至上海市戏曲学校）、李玉茹、童芷苓、金素雯、王熙春、赵啸岚、袁灵云、陈正薇、张美娟、纪玉良、陈大濩、沈金波、郑法祥、王金璐、李仲林、贺永华、王正屏、汪志奎、刘斌昆、筱文林、孙正阳、黄正勤、童寿苓、何毓如、伍月华、吕仲、苏雪安、陈西汀、郑剑西、许思言、王燮元、张鑫海、赵济羹（赵喇嘛）、马锦良、查长生、幸熙、周楚江、周锡泉等，全院共有演职员二百九十八名。实行大院小团制，初设三个演出队，后改建为在艺术上各有侧重点的三个团，一团以发扬海派风格和编演连台本戏为主；二团以挖掘继承传统剧目和编演历史剧为主；三团以锻炼青年和排演现代戏为主。并注意培养人才，吸收张少甫、陈富瑞、魏莲芳、范叔年等著名教师，组建学馆（1959）。剧院的方针是立足江南，面向全国，建成一个在艺术创造、经营管理上有示范作用的、正规化的艺术团体。重点是继承发扬麒派和京剧海派艺术。

建院初，根据党的“百花齐放，推陈出新”方针，进行戏曲改革，整理传统剧目，同时注意改编和创新。周信芳率先与创作人员结合整理了一批麒派剧目如《乌龙院》、《宋士杰》等近十出，全院整理了《拾玉镯》、《小放牛》、《泗洲城》、《打瓜招亲》、《闹天宫》、《盗仙草》、《甘宁百骑劫魏营》等二十多个剧目，后均为保留剧目。创作、改编、移植的剧目有《文天祥》、《秦香莲》、《十五贯》，（以上周信芳主演）及《黑旋风李逵》、《中山狼》、《雁门关》、《挡马》、《孙悟空降妖伏魔》等，在周信芳的倡议下，又编演了连台本戏《七侠五义》（三本），这个发扬海派风格的剧目连演连满，深受观众欢迎。同期还建立了导演制。五十年代后期，陈大濩、陈正薇、王金璐、袁灵云、王熙春、筱文林等演员调离剧院，支援外地剧团，童祥苓、张南云、李多芬、赵文奎、李家载、汪正华、许美玲等演员先后调入。1958年，全院开展群众创作活动，由编导演三结合，短期内创作演出了《智取威虎山》（又名《林海雪原》）、《赵一曼》、《红色风暴》、《踏破东海千层浪》等几个有影响的现代戏。1959年，创作演出了向国庆十周

年献礼剧目《海瑞上疏》(又名《天下第一事》、《海瑞上本》,周信芳主演)。1959 年到 1962 年,创作、改编和整理了《义责王魁》、《澶渊之盟》、《劈山救母》、《生死板》、《走雪山》(即《南天门》)(以上由周信芳主演)及《淝水之战》、《柜中缘》、《百花赠剑》、《百花公主》、《唐赛儿》、《游龟山》、《樊梨花》、《尤三姐》、《鹿台恨》、《武则天》、《红梅阁》、《假金牌》、《火凤凰》、《海周过关》、《还我台湾》(又名《郑成功》)、《鸦片战争》、《十二寡妇征西》(又名《杨家十二女将》)、《真假美猴王》、《智破泰安州》、《梅妃》、《廉锦枫》、《伐子都》等,连台本戏《宏碧缘》、现代戏《同心闸》、《晴空迅雷》等。一批青年艺术人才如夏慧华、陈正柱、梁斌、蒋英鹤、华华、霍鑫涛、周少麟、顾忆萱、张丙昆、马科、董佑文等日益显露光彩。

1962 年,拥有黄桂秋、迟世恭、小王桂卿、小三王桂卿、筱高雪樵、艾世菊、小毛剑秋、陆正红、王文军、萧德寅、马世啸、高明亮等艺术人员的新民京剧团并入上海京剧院,随即排演了全部《庆顶珠》、《齐天大圣》、《连营寨・八阵图、白帝城、别宫祭江》、《春江》、《春秋配》、《珍珠烈火旗》及连台本戏《杨家寨》。

1963 年起,毛泽东主席对文艺界的两个批示发表,剧院强调排演现代戏,除重排《智取威虎山》,周信芳又参加排演了《杨立贝》(未公演),1964 年,排演大型现代戏《社长的女儿》(编剧王家熙),同时创编了一批小型现代戏。剧院以《智取威虎山》和小戏《送肥记》、《审椅子》、《战海浪》参加了当年在北京举行的全国京剧现代戏观摩演出。1965 年,又排演了《海港》(又名《海港的早晨》)。并以《南方战歌》参加华东区京剧现代戏观摩演出。

1965 年,传统剧目和历史剧在上海全部停演,江青、张春桥,以修改《智取威虎山》为名,全面控制上海京剧院。1965 年 11 月,姚文元的《评〈海瑞罢官〉》一文发表,批判《海瑞上疏》,因此该剧主演周信芳成为最早受到迫害的艺术家之一。1966 年"文化大革命"全面展开,全院大批专家、干部和演创人员遭到批斗,有六十九人被当成"牛鬼蛇神"隔离审查。上海京剧院被说成"文艺黑线专政"而遭解体,另组"上海京剧团"。以原京剧院部分人员为基础,并从本市及全国各地抽调人员成立"样板剧组"。先后调入主要演员有张学津、李崇善、施正泉、齐淑芳、王梦云、李丽芳、李长春、朱文虎、李炳淑、马名群、周云敏、刘异龙、华文漪、陆义萍等。又补充一批编、导、音、美等方面创作人员。先是加工排演《智取威虎山》和《海港》两剧(列为样板戏),以后又排演了《龙江颂》、《磐石湾》和小戏《审椅子》等。到 1976 年止,参加这些剧目的艺术人才差不多十年只"磨"一出戏。

"文化大革命"结束,原先的"样板剧组"撤销,改建为独立的上海京剧一、二、三团,这三个团创作排演了《甲午海战》、《铁流东进》、《皇衣梦》(讽刺小戏)、《黑水英魂》、《大风歌》(后名《汉宫春秋》)等,并演出了《逼上梁山》及一些传统戏。《海瑞上疏》也得以平反并恢复上演,此外还创排了《王熙凤大闹宁国府》、《包公出朝》、《包公铡判官》、《镜狮子》等及现代戏《刑场上的婚礼》,恢复演出了《秦香莲》、《红梅阁》、《黑旋风李逵》、《杨门女将》、《白蛇传》、《四郎探母》、《雁门关》、《龙潭鲍骆》等传统剧目和连台本戏《七侠五义》、《宏碧缘》、

《封神榜》。青年演员陈朝红、王健英、张达发、汤俊良等崭露头角。1981 年 8 月 14 日，三个团合并，恢复上海京剧院建制，全院演职员增至七百多人，俞振飞任院长。下属三个团，创排了《谭嗣同》、《真假美猴王》、《杨家将》等古典剧和现代戏《宝剑归鞘》、《闪光的果子》、《大渡河》、《过凉山》。恢复上演了《火凤凰》等。从 1955 年至 1982 年剧院多次派团出国到东欧、西欧、东南亚、日本等地演出，周信芳还曾亲自率团赴苏联演出，在国际上扩大了影响，增进了和各国人民的文化交流。剧院参加拍摄的京剧艺术电影有《盖叫天舞台艺术》、《宋士杰》、《周信芳舞台艺术》、《武松》、《智取威虎山》、《海港》(二部)、《龙江颂》、《磐石湾》、《审椅子》、《白蛇传》等。

黄浦京剧团　京剧演出团体。1958 年 10 月 1 日由民艺京剧团和德义京剧团合并而成。建团后，经过民主选举成立了团委会，设立了党支部，由朱信华任党支部书记兼指导员，魏朔峰任团长，何正奎、孙鹏志任副团长；下设创作组、演出组、行政组。主要演员有孙鹏志、孙鸣良、张君屏、李薇华、刘宫阳、魏朔峰、何正奎、阎世喜、孙瑶芳等。该团经常演出传统剧目及《黑旋风李逵》、《包公》、《西游记》等，并创作演出了三本《海瑞》(1959 年)、《小五义》(1962 年)、《激战城隍庙》(1963 年)，根据其他剧种改编演出了《白毛女》、《三女抢板》、《蝴蝶杯》等，学习上演了《奇袭白虎团》、《红灯记》、《沙家浜》等。其中《海瑞》一剧的头本《海瑞背纤》参加 1959 年上海市戏曲会演获好评，并由文化部指定到南京、马鞍山、九江、芜湖、黄石、武汉等地巡回交流演出。1961 年后，黄浦区戏校撤销，京剧班并入黄浦京剧团，成立了该团的学员班，经过培训后随团演出，其中优秀者有汤俊良、孙爱珍等。1964 年和 1965 年该团连续两次参加上海市政府组织的上海市人民春节慰问团，向解放军作慰问演出。"文化大革命"期间，该团创作的三本《海瑞》和北京京剧院的《海瑞罢官》、上海京剧院的《海瑞上疏》被姚文元称为一根藤上的三只毒瓜，因而受到重点批判。1970 年，剧团先到崇明新海农场劳动，后又到"五·七"干校学习，至 1972 年解散。

四季春班　越剧戏班。民国二十五年(1936)年由同名科班满师后组成，班主(老板)王天喜，师父鲍金荣等。全班演员二十余人，大都是十四五岁的小姑娘，其中如袁雪芬(闺门旦)、钱妙花(老生)、傅全香(花旦)、史翠贞(泼旦)、钱彩云(小丑)等，均已有"串台"三年的舞台经历。曾聘王杏花、金香凤、马秋霞、竺素娥等为"客师"。民国二十七年初夏马樟花(小生)进班，形成以袁雪芬、马樟花、钱妙花、傅全香四人为台柱的基本格局。该班于民国二十五年 9 月至沪，演于老闸戏院和蓬莱戏院，除两次短期离沪返浙江流动演出外，数年间几乎均以大来剧场为演出基地。民国二十八年起，营业大盛，有三事在越剧界内外产生了极大影响：一是民国二十五年秋，由高亭公司为王杏花(客师)、袁雪芬、钱妙花灌制了《游庵哭图》和《方玉娘哭塔》的唱片，开创了越剧演员灌唱片的先例；二是民国二十八年马樟花、傅全香、袁雪芬三人先后上电台播唱越剧片段，开创了越剧演员"唱电台"的先例，扩大了女子越剧在全市的影响；三是民国二十九年上演了陶贤编导的新戏《恒娘》，由幕表

制改成剧本制，开创了越剧演员严格按剧本排演的先例。演出采用的新式布景，化装服装也作了很多改革，使观众耳目一新。此剧连演六十四场，场场满座，轰动一时，"四季春班"乃确立其著名班社的地位。

民国三十年夏，"闪电小生"马樟花合同期满离班，不久因不堪忍受黑势力迫害去世；戏班虽聘请屠杏花顶替，而袁雪芬又抑郁成疾，回乡休养，又不久，傅全香受聘离班——正处于全盛时期的四季春班顿见衰落，仅保留以钱妙花、钱彩云为台柱的班底。民国三十一年，邀请范瑞娟、金香琴为客师，至天潼、同乐等戏院演出。民国三十二年秋，傅全香又回该班，然至民国三十三年夏，范、傅相继离班，该班班底遂告解散。



越升舞台　越剧演出团体。民国二十三年(1934)由越新舞台科班改为戏班，在浙江嵊县组成，班主刘香贤，演员有姚水娟(花旦)、李艳芳(小生)(见图)、商芳臣(老生)、范瑞娟(小生)等。民国二十七年1月30日到上海。翌日即农历除夕首演于泥城桥通商旅社。打泡戏日场是《仁义缘》，夜场是《沉香扇》。3月迁至老闸大戏院演出，剧目为《倪凤扇茶》、《梁祝哀史》、《双珠凤》、《盘夫索夫》等传统老戏。后班主邀赵瑞花入班，姚水娟乃脱班，另组"越吟舞台"。越升舞台与赵瑞花合作至民国二十九年，又邀尹桂芳、竺水招进班，至民国三十五年，由班主制改为姐妹班制，遂改称"芳华越剧团"。该戏班是抗日战争爆发后最先到上海的越剧女班，为越剧在上海的扎根做出了贡献。

第一舞台　越剧演出团体。民国二十七年(1938)7月在上海成立，由周福铨主持。因主要演员施银花、屠杏花、马秋霞都是第一个越剧女子科班出科，故以第一舞台命名。初演于西新桥太原剧场，不久迁回四马路长乐剧场，两个月后又迁至通商剧场，次年春节迁往四马路大中华剧场。施银花与屠杏花并挂头牌，人称"银杏并蒂"。演员还有钱秀灵、周宝奎、支兰芳、余彩琴、马亦琴、筱金桂，她们与施、屠、马结拜为"十姐妹"。所演剧目除《盘夫索夫》、《梁祝哀史》、《碧玉簪》等传统老戏外，还演过根据社会新闻编写的时装戏《黄慧如与陆根荣》，根据京剧改编的清装戏《董小宛》，以及《真假嫦娥》、《情天恨海图》、《王祥卧冰》、《白艳冰雪地产子》、《冰娘惨史》、《痴心女》等新剧目。影响较大的是民国二十八年7月22日开始演出的据曹禺同名话剧改编的《雷雨》(从申曲改编本移植)，这是越剧反映城市生活的时装戏中较早的一出，越剧刊物《越讴》曾以《创见与奇迹》为题加以评论。民国三十年春改组为越光剧团，屠杏花离开；同年夏，越光剧团解散。

越吟舞台　越剧演出团体。民国二十七年(1938)7月由越升舞台部分人员组成。班主何元进，演员有姚水娟(头肩花旦)、竺素娥(头肩小生)、商芳臣(老生)以及邢竹琴、任伯

棠、毛佩卿等。7月22日首演《盘夫索夫》于大中华剧场。8月8日继演于天香戏院，剧目为新编《花木兰》，引起轰动。《戏报》、《梨园世界》曾出特刊介绍，9月11日上海英文报纸《大陆报》发表剧照和评价文章，将花木兰比为法国圣女贞德。姚水娟又聘请原《大公报》记者樊迪民（樊篱）担任编剧，这是越剧史上第一次由知识分子担任专职编剧。樊除《花木兰》外，还编排了《范蠡与西施》、《冯小青》、《天雨花》、《燕子笺》等。从此，打破了越剧界一直专演传统老戏的局限。京剧、电影、话剧界人士也受到吸引，纷纷前来观看。9月间，《戏报》、《戏世界》、《戏剧世界》联合举办由读者投票的"谁是越剧皇后"的选举活动，姚水娟以压倒多数票当选。民国二十八年6月因内部人事纠纷，姚水娟、商芳臣、毛佩卿退出，原二肩旦邢竹琴擢升头肩，又先后演出了《碧玉簪》、《同心结》、《情天恨海图》、《可怜的姐妹》、《日月乾坤扇》以及汤笔花编的《盘妻索妻》。9月底解散。

水云剧团　越剧演出团体。民国二十八年(1939)8月成立，由姚水娟、魏素云领衔，故名。演员还有老生商芳臣、小生毛佩卿等。由沈益涛、朱仁富合伙经营，首演于上海仙乐戏院。演出剧目有《宝莲灯》、《方玉娘哭塔》、《吕布与貂蝉》、《天雨花》、《孔雀东南飞》等，该团首次取消了旧式的代表后台的班长制，前后台统一由经理掌管，由经理直接与演员签订合同，后来其它越剧戏院也相继效法。民国二十九年7月解散。

雪声剧团　越剧演出团体。民国三十一年(1942)10月，袁雪芬在大来剧场开始越剧改革，民国三十三年9月迁至九星戏院与范瑞娟搭档，正式命名为雪声剧团。与袁、范同台演出的主要演员有张桂凤、徐天红、吴小楼、陆锦花、应菊芬等；在越剧界最早建立正规的编导制度和剧务部，编导有南薇、韩义、吕仲、蓝流等。民国三十四年3月31日迁至明星大戏院演出。至民国三十六年1月12日暂时宣告解散，共演出二十八个剧目，其中影响最大的是根据鲁迅小说《祝福》改编的《祥林嫂》，曾被当时上海进步报纸评价为"新越剧的新的里程碑"。民国三十五年9月16日，周恩来曾亲临剧场观看了该团演出的《凄凉辽宫月》，事后指示地下党"应该很好地注意这个剧团"，"你们该动员党员从戏剧艺术入手，主动地接近她们，尊重她们，帮助她们。耐心地引导她们逐步走上革命的道路。"其间，该团代表参加了中共地下组织领导的上海全市剧艺界拒绝艺员登记委员会，参加了公祭闻一多、李公朴大会和鲁迅逝世十周年纪念大会等活动，拒绝参加国民党政府操纵的"越剧业职业工会"。民国三十六年1月袁雪芬生病退出舞台，该团暂告解散。后原班人马加上旦脚傅全香以东山越艺社名义继续演出。民国三十七年春，《祥林嫂》由袁雪芬及其原演出合作者拍摄成电影，仍用雪声剧团名义。同年9月12日，袁雪芬与范瑞娟再度合作，恢复雪声剧团，在大上海戏院演出了田汉编剧的《珊瑚引》，以及《月下老人》、《金枝玉叶》、《梁祝哀史》。演毕，剧团再度解散。1949年2月，袁雪芬重新组建雪声剧团，在九星戏院演出，搭档的小生为魏凤娟，主要演员还有胡少鹏、张茵、高剑琳、茅胜奎、金艳芳等。中共地下党员刘厚生主持剧务部，编导有韩义、钟泯、李之华、成容，舞美设计幸熙。至5月上海解放，演出

了《万里长城》、《李师师》、《凤求凰》、《白娘子》四个剧目。报纸评论道："以袁雪芬为首的雪声剧团，在越剧圈内，在今天的上海，应是最具潜在生命力的新越剧团体。"(1949年2月23日《大公报》)该团还在中共地下党领导下秘密组织宣传队迎接上海解放。该团没有后台老板，每半年与剧场前台老板签订一次演出合同，采取拆帐制，剧团掌握剧目决定权。团风朴实，不唱堂会，不唱拉局戏，观众中女学生占较大比例。上海解放后，改为姐妹班，1949年底至1950年初，该团的《相思树》拍摄成彩色影片。1950年4月12日上海第一个国营剧团——华东越剧实验剧团成立，因大部分成员被吸收，雪声剧团解散。

芳华剧团　越剧演出团体。民国三十五年(1946)成立，前身为"越升舞台"。以尹桂芳为首，演员还有竺水招等。民国三十三年9月，尹桂芳在龙门大戏院开始从事越剧改革，聘请新文艺工作者担任编导，建立剧务部，相继编演了《云破月圆》、《殉情》、《石达开》、《红楼梦》、《江山美人》、《葛嫩娘》、《断鸿零雁》、《秋海棠》、《光绪帝与珍妃》、《浪荡子》等四十余个新剧目，其中有古装戏、清装戏和时装戏，采用灯光、布景及油彩化妆；并吸收话剧、电影表现方法。民国三十六年10月，尹去香港，剧团暂告解散。民国三十七年春节，尹与王文娟搭档，恢复芳华，在兰心大戏院演出《浪淘沙》、《双枪陆文龙》等新剧目；7月至10月，尹与傅全香搭档，在新光大戏院演出了《桃花扇》、《鲁男子》、《乱世佳人》等新剧目。剧团阵容整齐，重视艺术质量，在越剧改革中起了重要作用。编导有红英、韩义、徐进、野鹤，作曲连波，舞美设计仲美，演员有吴小楼、戚雅仙、赵雅麟等。民国三十七年10月，因傅全香生病返乡，加之当时物价飞涨，剧团难以维持，遂告解散，尹再度赴香港。1950年尹返沪后，在政府帮助下，邀请徐天红、张茵、张云霞等合作，重建芳华剧团，10月在金都剧场首演《玉蜻蜓》，以后又相继编演了《红花处处开》、《西厢记》、《何文秀》、《杨宗保》、《屈原》、《宝玉与黛玉》、《拜月亭》、《信陵君》、《红色风暴》等新剧目。其中《屈原》在1954年华东区戏曲观摩演出大会中获优秀演出奖和音乐演奏奖；尹桂芳扮演屈原，获演员一等奖。1959年1月，为支援海防前线文化建设，该团到福建落户。1961年12月31日起，回沪分两队作汇报演出。剧目有《红楼梦》、《盘妻索妻》、《梅玉配》等，连演十个月，盛况不衰。当年回闽后，改名为福建省芳华越剧团。

东山越艺社　越剧演出团体。以范瑞娟、傅全香为首，成立于民国三十六年(1947)1月。首演《真假夫人》于明星大戏院。因范、傅在民国三十二年下半年至民国三十三年夏曾搭档演出，这次再度合作，剧团取名寓有"东山再起"之意。除傅全香外，剧务部和班底都是原雪声剧团成员，编导有南薇、韩义、陈鹏，演员有老生张桂凤，小生高剑琳、丁赛君、毕春芳，花脸茅胜奎，文武旦脚吴美珍，青年演员张云霞、金采风、吕瑞英等。该团沿袭雪声剧团制度，致力于越剧改革，中华人民共和国成立前曾编演《大地》、《燕子飞》、《单恋》、《天涯梦》、《宝玉与晴雯》、《摄政王之恋》、《宝玉与妙玉》等剧目，其中《天涯梦》在民国三十六年曾因歌颂农民起义领袖而遭当局禁演。民国三十七年8月，东山暂告解散，傅全香退出，其

余人员与袁雪芬恢复雪声剧团；1949年1月，袁雪芬退出，范、傅第三次合作，恢复“东山”名称。中华人民共和国成立后，曾编演《李闯王》、《万户更新》、《李秀成》，修改加工《祥林嫂》、《梁祝哀史》，1950年7月，该团带《祥林嫂》、《梁山伯与祝英台》、《李秀成》进京演出近两个月，并曾到中南海怀仁堂为毛泽东主席等党和国家领导人演出了《梁山伯与祝英台》。这是越剧第一次到首都演出。回沪后，又排演了《情探》、《宝莲灯》、《控诉张春帆》、《荡寇志》等剧目。1951年8月1日，该团编入华东越剧实验剧团。1955年并入上海越剧院。

玉兰剧团　越剧演出团体。以徐玉兰为首，成立于民国三十六年(1947)9月。首演《香笺泪》于龙门大戏院。当时的头肩旦是戚雅仙，二肩旦是姚素贞，民国三十七年秋移至明星大戏院演出时，改由王文娟为头肩旦，从此开始了长时期的徐、王搭档。该团由吴琛任剧务部主任(中华人民共和国成立后由石景山担任)，编导先后有徐进、邵慕水、庄志、张开诚、红澜、孙旭、金风、钱英郁、吕君樵、胡导等，主要演员除徐、王外，还有周宝奎、徐慧琴、钱妙花、贾灵凤、陈兰芳、筱桂芳等。该团致力于越剧改革，从剧团成立到1949年5月上海解放，在不到两年的时间里编演过《风流王孙》、《国破山河在》、《风萧萧》、《风尘双侠》、《红楼梦》、《飞虎岗》、《吴山点点愁》等十九个剧目，其中《国破山河在》上演时，洪深、熊佛西、蓝马、安娥等文艺界知名人士都曾观看，称赞这部戏表现了爱国主义精神。上海解放时，该剧团组织宣传队到电台、街头、工厂进行宣传。从1949年9月至1952年7月，编演了二十八个剧目，其中有古装戏《吕布与貂蝉》、《武松与潘金莲》、《十一郎》、《西厢记》、《信陵公子》；清装戏《东王杨秀清》、《杨乃武与小白菜》；现代戏《白毛女》、《明天更美丽》、《千军万马》、《万户更新》等。《信陵公子》曾连演一百三十八天二百五十六场，观众达二十三万余人。7月下旬，该团集体报名参加中国人民解放军，月底抵达北京，编为军委总政治部文工团越剧队，参加了10月举行的第一届全国戏曲观摩演出大会，所演《西厢记》获剧本奖，徐玉兰、王文娟分别获演员一等奖和二等奖。1953年该团赴朝鲜前线演出。被编为中国人民志愿军停战谈判代表团政治部越剧队。1954年根据周恩来总理建议，仍回上海，编为华东戏曲研究院越剧实验剧团二团，由徐、王分任正副团长。1955年并入上海越剧院。

少壮越剧团　越剧演出团体。由陆锦花、王文娟组建，民国三十六年(1947)8月成立于皇后剧场。陆锦花(小生)任团长，主要演员有王文娟(旦)、张茵(旦)、李忠萍(旦)、张云霞(旦)、陈金莲(老生)、屠笑飞(丑)等。因演员年轻，故取其名。剧务部有仲美、吕仲、陈鹏、于吟等。陆锦花擅演时装戏，首演剧目《礼拜六》及以后上演的《黑暗天堂》、《金蝉计》、《天伦之乐》、《夫妇之道》等均为时装戏。也演《同林鸟》、《海角遗恨》、《琴瑟缘》、《蓝桥记》等古装戏。1953年，陆离团，张云霞任团长后，则多演旦脚戏，如《碧玉簪》、《孟丽君》、《李翠英》等。新增的主要演员有李忠萍、魏梅照、庞天华、张小巧等；编剧有杨理等，导演贝凡，作曲唐惠良，舞美设计张坚安、仲美。自1963年起，先后编演了《战斗的青春》、《红姑娘》、

《春风送暖》等大型现代剧。1971年底解散。

合作越剧团　越剧演出团体。成立于1950年2月。首任团长徐天红,继任团长戚雅仙,毕春芳、陈金莲任副团长。主要演员先后有戚雅仙、徐天红、毕春芳、陈金莲、胡少鹏、高剑琳、魏兰芳等。编导有红枫、傅骏、金风、李卓云等,作曲有刘如曾、贺孝忠,舞美设计有张坚安、朱一秋。从二十世纪五十年代到六十年代中期经整理或改编演出的传统剧目有《白蛇传》、《血手印》、《玉堂春》、《梁山伯与祝英台》、《琵琶记》、《王老虎抢亲》,新编历史剧有《文姬归汉》、《越王勾践》、《卓文君》、《武则天》、《龙凤花烛》,还有现代戏《祝福》、《女共产党员》、《红色医生》等。五十年代初,戚雅仙、徐天红主演的《石榴红》,由中国电影实验工场摄制成彩色戏曲片。1954年,和芳华越剧团合演的《屈原》,参加华东戏曲观摩演出,获优秀演出奖和音乐演奏奖,戚饰婵娟一角,获演员一等奖。1956年10月,赴京演出《祝福》、《琵琶记》、《玉堂春》等剧,周恩来总理曾前往观剧并接见演职员。还先后到江苏、浙江、北京、天津、甘肃、宁夏、内蒙古等二十多个省市巡回演出。1972年解散。



华东越剧实验剧团　越剧演出团体。以雪声、云华两越剧团的部分骨干为基础,于1950年4月12日正式成立。成员五十二人,直属华东军政委员会文化部,是中华人民共和国成立后上海地区第一个国营戏曲剧团。伊兵为团委会主任,刘厚生、钟泯为副主任,袁雪芬、黄沙、凌映、钟泯为委员。团长袁雪芬,副团长黄沙,教导员凌映,钟泯任编导队长,吴小楼任演员队长,陈捷任音乐队长。1951年3月,剧团归属华东戏曲研究院。是年8月1日,东山越艺社多数成员加入,又任命范瑞娟、傅全香为副团长。1954年春,前身为玉兰剧团的中央军委政治部文工团越剧队划归华东戏曲研究院,成为华东越剧实验剧团二团,团长胡野檎。原华东越剧实验剧团则改为华东越剧实验剧团一团。一团主要演员有袁雪芬、范瑞娟、傅全香、张桂凤、吴小楼、陆锦花、吕瑞英、金采凤、陈少春等。创作排演的剧目有现

代剧《柳金妹翻身》、《父子争先》、《小二黑结婚》和传统戏《箍桶记》、《借红灯》、《梁山伯与祝英台》、《白蛇传》、《西厢记》、《盘夫索夫》等。二团主要演员有徐玉兰、王文娟、丁赛君、徐慧琴、钱妙花、周宝奎等。创作排演的现代剧有《技术员来了》,古装戏《春香传》等。1955 年 3 月,华东戏曲研究院随着华东大行政区的撤销而停办,由该院部分艺术干部和越剧一团、二团为基础组成了上海越剧院,隶属上海市文化局。

新新越剧团　越剧演出团体。1950 年秋在同孚大戏院成立。主要演员有许金彩(花旦)、陈佩君(小生)等。剧务部主要人员有编导田野、言渊、林笛、江上青、龚敏,技导文谷,作曲王元坚,舞美设计施云飞、张莹等。1951 年去天津演出,1952 年回沪后以高剑琳(小生)、许瑞春(老生)、谢素云(花旦)、骆喜凤(小丑)等组成新班底演于龙门、永安等戏院。演出剧目以刚劲的武小生戏及黑头戏为主,如《十一郎》、《秦香莲》等。《秦香莲》一剧曾连满九个月。1956 年 1 月底到西安支援西北建设,改名为西安市越剧团。

天鹅越艺社　越剧演出团体。由丁赛君、筱月英组建,成立于 1952 年 1 月 27 日。主要演员还有郑忠梅(老生)、应菊芬(青衣)、袁惠民(小丑)等。剧务部主要成员有编导马赛、章策、马非、孙了红,作曲连波,舞美设计张莹等。1952 年秋起剧社在长江剧场上演《蝴蝶杯》、《孔雀东南飞》、《梁山伯与祝英台》、《红楼梦》等剧。1954 年,丁赛君、郑忠梅、筱月英等相继离社。1955 年,筱月英回社,与王玉春、陈琦(小生)、毛玉棠(老生)、丁妙芬(小丑)等组成班底在龙门、嵩山、永安等剧场演出。剧目有《双珠凤》、《借红灯》、《孔雀东南飞》、《谪仙怨》、《鸳鸯谱》、《文武香球》、《孽娘》等。由丁赛君、筱月英主演的《孔雀东南飞》1952 年在长江剧场演出曾连满三个月。该剧社在艺术上做了一些有益的探索,如《钗头凤》,合唱部分采用分声部重唱、齐唱、独唱等形式,而在《借红灯》中,则由乐队男生帮腔,使两剧风格迥异。1960 年 4 月,剧社大部分人员去北京,成立燕山越剧团,留下的筱月英、王玉春等人与合众越剧团合并,改名为春泥越剧团。1972 年解散。

上海越剧院　越剧演出团体。成立于 1955 年 3 月 24 日。由华东戏曲研究院越剧实验剧团一团、二团及部分艺术创作干部组成。袁雪芬任院长,胡野檎、吴琛、沈刻丁、张成之、徐进等先后任副院长。初设机构有办公室、文学组、导演组、音乐组、美术组及演出一团、二



团。主要艺术人员有编剧徐进、庄志、成容、邵慕水、陈羽等,导演吴琛、黄沙、钟泯、陈鹏、朱铿、石景山等,作曲陈捷、顾振遐、薛岩、项管森、高鸣、杜春阳、周茂恒等,舞美设计苏石风、

顾大良、陈利华、黄子希等。主要演员一团有袁雪芬、范瑞娟、傅全香、张桂凤、吴小楼、陆锦花、吕瑞英、金采风、陈少春等，二团有徐玉兰、王文娟、徐天红、丁赛君、周宝奎、钱妙花、徐慧琴等。（图为田汉（中）、安娥（左二）、伊兵（右一）与上海越剧院同志合影）1958年后，剧院扩充，机构调整，原院部组室改为办公室、创作室、艺术室和舞美工场。1959年上海市戏曲学校越剧班大部分毕业生分配到该院组成男女合演的实验剧团。1960年上海市文化局直属的青年越剧团划归该院组成三团。同年4月，以范瑞娟、傅全香为首的一团奉调北京，组成北京越剧团。次年初，北京越剧团撤销，全团人员仍回该院。1960年和1974年先后举办了一期舞台美术训练班和两届学馆，培养了一批舞美、表演和音乐伴奏人员。

建院以来，创作、改编、移植演出的传统剧、历史剧和现代剧有二百五十余出，主要有《梁山伯与祝英台》、《西厢记》、《红楼梦》、《祥林嫂》、《白蛇传》、《春香传》、《追鱼》、《则天皇帝》、《天国风云》、《情探》、《打金枝》、《盘夫索夫》、《碧玉簪》、《珍珠塔》、《彩楼记》、《三看御妹》、《箍桶记》、《劈山救母》、《孟丽君》、《北地王》、《秋瑾》、《窦娥冤》、《桃花扇》、《孔雀东南飞》、《李娃传》、《西园记》、《凄凉辽宫月》、《何文秀》、《忠魂曲》、《三月春潮》、《鲁迅在广州》、《万里长空且为忠魂舞》等。其中部分剧目在第一届全国戏曲观摩演出大会、华东戏曲观摩演出大会和上海市戏剧节及青年会演中，获得剧目、导演、表演、音乐、舞美等各项奖。《梁山伯与祝英台》、《西厢记》、《红楼梦》、《祥林嫂》成为越剧的代表剧目。《梁山伯与祝英台》、《红楼梦》、《情探》、《碧玉簪》、《追鱼》、《祥林嫂》等六部大戏，被拍成了电影，其中《梁山伯与祝英台》还获得1954年在捷克斯洛伐克卡罗维法利举办的第八届国际电影节音乐片奖、第九届爱丁堡国际电影节映出奖。另有《孟丽君》、《情探》、《彩楼记》等又被上海电视台摄成电视片播放。剧院曾先后赴东德、苏联、越南、朝鲜等国家和香港地区演出。

卢湾越剧团　越剧演出团体。1978年底在原少壮越剧团基础上吸收春泥、出新、青山等越剧团部分人员组建而成，共有演职人员八十名，张云霞（花旦）任团长、筱月英（花旦）任副团长，主要演员有小生邵文娟、刘丽华，老生魏梅照，小丑张小巧等。首演剧目是原少壮越剧团保留剧目《碧玉簪》。从建团到1982年底，共上演了二十多个大型剧目。其中有张云霞的代表作《春草》、《貂蝉》、《李翠英》等，还有越剧早期剧目《孔雀东南飞》，徐派名剧《是我错》，范派名剧《红楼梦》和以丑脚为主的《双狮宝图》等。该团还编演了反映书法家王羲之锐意进取、勤奋好学的古装戏《玉鹅恋》，描写海外侨胞渴望回归祖国的现代戏《相思曲》等。1981年底，《玉鹅恋》参加上海市首届戏剧节。1982年8月，筱月英、邵文娟应香港市政局和越剧票房邀请，参加中国戏曲节，担任越剧《棒打薄情郎》主角。

虹口越剧团　越剧演出团体。1979年7月在原虹口区东风、飞鸣两个越剧团的基础上合并而成。建团初期，除李蓉芳、沈爱莲等主要演员外，还特邀请了原青山越剧团主要演员筱一峰等参加演出；同时还聘用南薇等编、导、舞美设计人员。1980年后，部分艺术骨干退休或离团，使该团成为以中青年演员为主的剧团。尹小芳任团长，主要艺术创作人员

有：编剧陈曼，导演袁浩、谢洪林，作曲金笳，舞美设计陈必华。建团以来，排演了《狸猫换太子》、《玉连环》、《盘妻索妻》、《灵堂成亲》、《三脱状元袍》等十几个大型剧目。剧团聘请尹桂芳为艺术顾问，并通过演出《沙漠王子》等剧目，逐渐形成了以尹派艺术为基调的艺术特色。1980年招收了一批学员，经上海戏曲学校培训返团演出，其中，萧雅、韩婷婷已成为后起之秀，挑梁演出。

静安越剧团　越剧演出团体。成立于1980年1月。前身是合作越剧团。团长戚雅仙、副团长毕春芳，编剧红枫、傅骏，导演金风、李卓云，作曲贺孝忠。以中年演员挑梁，有周雅琴、杨文蔚、朱祝芬等，周雅琴表演具有戚派特色；杨文蔚师承毕派，几可乱真；朱祝芬能准确体现角色性格。在1981年首届上海戏剧节中演出《玉蜻蜓》（见图），杨文蔚获表演奖，周雅琴、朱祝芬均获青年演员奖。并获作曲奖和演奏奖。建团以来，曾先后演出整理、改编传统剧《血手印》、《三笑》、《白蛇传》、《玉堂春》、《玉蜻蜓》等，新编历史剧《光绪皇帝》、《古墓香魂》，现代戏《教师日记》。剧团曾多次赴江、浙两省巡回演出。



少兰社　沪剧演出团体。丁少兰组建，亦称丁少兰社。民国九年（1920）成立，先后演出于先施乐园及如意楼、乐意楼等茶楼。主要演员有于少卿、周少兰及唐春林等。多演滩簧老戏及《珍珠塔》、《玉蜻蜓》等弹词幕表戏。同年，丁婉娥从师于少兰、丁少卿，该班始有女演员。不久，丁少兰、丁婉娥结为夫妇，成为男女主角。民国十三年初，改称"婉兰社"。演出于小世界。主要演员尚有赵三宝、于少卿、周少兰等，施兰亭、花月英、胡习山等亦先后参加演出。剧目除滩簧老戏外，又邀请文明戏演员杨青史编说幕表新戏，如《离婚怨》、《赵五娘》、《刘香女》、《秦雪梅》、《白蛇传》等。民国十八年秋，丁少兰与丁秀英（原名赵秀英）重组少兰社，合作灌制唱片四十余张，民国二十六年上半年，演于永安公司九重天，因"八·一三"淞沪抗战爆发解散。

高家班　沪剧演出团体。活动于本世纪二十年代前后，由金山县高桂生夫妇及其女高凤英、高阿二、婿杨明生一家五口组成。在金山、青浦、奉贤等地集镇演唱对子戏、同场戏。全家住于一条船上，每至一地即登岸演出，演毕返船。为沪剧西邦艺人三条船之一。另两条船是：金阿宝、张挨老、张彩霞一家和筱阿宝、传富一家。每逢春节，三条船联合演出，唱高台。

婉兰社　沪剧演出团体。前身为少兰社。民国十三年（1924）初，丁少兰与丁婉娥合作后改此名，演出于小世界。主要演员有丁少兰、丁婉娥、赵三宝、于少卿、周少兰等。施兰亭、花月英、胡习山等也先后参加演出。剧目除滩簧老戏外，又邀请文明戏演员杨青史编说

幕表新戏，如《离婚怨》、《赵五娘》、《刘香女》、《秦雪梅》、《白蛇传》等。丁少兰、丁婉娥于二十世纪二十年代至三十年代合作灌制唱片四十余张，经电台播放，使申曲影响逐步扩大。该社在沪剧发展史上，起到了承上启下作用。民国十八年9月解散。

施家剧团　沪剧演出团体。成立于民国十六年(1927)8月。原名春韵社，亦称施家班。系施竹亭、施春轩父子创建。演员尚有施文韵、施春娥、夏福麟、胡国珍等十余人，首演于虹口新市场游戏场。因以演新编幕表戏著称，遂于民国十八年4月，改称为施家班东方歌剧。民国十九年底应邀北上，先后演出于天津劝业场及北平城南游艺园，被誉称"文化申曲"。民国二十二年秋返沪后，进入新世界和大世界，兼在电台演唱。自此，成为当时申曲四大名班之一。民国二十六年11月起，先后演出于大华、恩派亚、仙乐、天宫、新都及庐山等剧场。民国二十八年初改此名。自建团起，名旦戴雪琴、张美云、张丽君、沈筱英等先后加入。民国三十一年后，崭露头角的新秀石筱英、顾月珍、丁是娥、汪秀英及施门弟子如赵云声、赵云鸣等均为该团主要演员。编剧有范青风、宋掌轻、胡知非及张云达(幸之)等，赵燕士、邵华曾为特邀编导。其早期演出剧目以滩簧戏及幕表戏为主，其中有施派特色的《陆雅臣》、《庵堂相会》、《赵皮匠杀妻》及《杨乃武》等。抗日战争期间编有古装戏《西施》、《卓文君》，清装戏《林则徐》等。时装戏有据电影改编的《天涯二歌女》、《慈母泪》，据话剧改编的《雷雨》等，《阎瑞生》一剧曾于民国三十年由金门电影公司制片厂摄为申曲电影。民国三十一年上演的剧目有：由丁是娥、顾月珍、汪秀英主演的《三朵花》，由丁是娥、施春轩、赵云鸣主演的《女单帮》，以及由施春轩、赵云鸣、赵云声等主演的喜剧《荒唐先生》等。民国三十四年抗日战争胜利后，又上演讽刺喜剧《白日梦》、《饥饿线上》等。民国三十七年底，施春轩率领原施家班部分成员，先后与文滨剧团、上艺剧团、英华剧团合作，称为"文施"、"上施"、"英施"剧团。1952年初，"英施剧团"改为"长江沪剧团"。1972年解散。

婉社　沪剧演出团体。成立于民国二十一年(1932)，演出挂牌称"雅言申曲"，由名旦丁婉娥组建，先后演出于小世界、福安、大千世界、新世界、大世界等游艺场。演员有丁婉娥(旦)、唐春林(男旦)、朱泉根(小生)、姚美玉(旦)、杨德卿(生、丑)、周少兰等。名旦吴金舞、赵秀英，小生吴祥云、盛秋声、张谷声及侯国廷等先后参加演出。除演滩簧老戏外，亦演幕表戏如：《火烧百花台》、《灶披间姆妈》、《母女同心》等。民国二十三年前后，曾去松江等城镇作短期演出，剧目有《龙凤锁》、《三请樊梨花》等。民国二十五年秋，该社创办儿童申曲班，为沪剧史上第一个科班，使许多学艺未满师的小演员、音乐伴奏员通过舞台实践，得到锻炼。其中如丁是娥、汪秀英、杨飞飞、筱嘉麟、筱福田等即成为当时申曲新秀。该社于民国二十七年9月解散。

中山社　沪剧演出团体。先后有两个同名演出团体。一是民国二十二年(1933)2月，由徐鸿声、张丽君、朱小宝、张云山、于三省及琴师张伯桐等十余人组成的班社。演出于福安游艺场和喜庆堂会，以演滩簧戏为主，其中徐鸿声的《练拳头》、《卖桃子》和张丽君的

《女看灯》、《欺父出家》较著名。同年5月下旬解散。另一是民国二十三年夏初，由徐鸿声、陈鹤轩发起，与杨美梅、吴惠珍、沈芝芳、王别声组成，为共和班。主要以机关布景连台本戏吸引观众。阵容不断调整，以唱歌著称的谈炯、解洪元和名旦陆莲宝、丁慧琴、饰演童子生旦的汪秀英，编剧王梦良，琴师陶爱菊，绘景徐啼红、刘子杨等先后加入该社，最多时达五十余人。主要剧目有《沉香劈山救母》、《白蛇传》、《红鬃烈马》、《飞龙传》、《火烧红莲寺》等，大都由京剧移植而来，亦演《阮玲玉自杀》、《黄慧如与陆根荣》和《新茶花》等时装戏。该社以松江小筑为主要演出基地，并辗转演出于青浦及浙江嘉善、嘉兴、硖石及江苏吴江一带。民国二十六年8月，淞沪战争爆发，旋告解散。

鸣英剧团　沪剧演出团体。成立于民国二十八年(1939)。由卫鸣岐、石筱英主办并领衔。编导有宋掌轻、李昌鉴、朱炎、袁一鹤、幸之，乐师有沈开文、胡鸣亮，演员有石根福、沈锦文、赵春芳、钱逸梦、陆秀宝、陈爱丽、程雅仙、杨美梅、赛筱英、丁是娥、杨飞飞、顾月珍等。初建时多演传统老戏，如《男落庵》、《蓝衫记》以及弹词戏《玉蜻蜓》、《双珠凤》、《文武香球》、《秦雪梅吊孝》等。后积极开拓演出剧目，根据时事新闻编演了《阮玲玉自杀》、《黄陆之爱》；根据影片编演了《啼笑因缘》、《空谷兰》、《桃花湖》、《贵妇风流》；根据小说编演了《家》、《白夫人》、《秘密客》及古装戏《武松与潘金莲》、《贾宝玉出家》、《武则天》、《西太后》等。民国三十一年，因卫鸣岐、石筱英参加施家剧团而一度停办，民国三十三年复演，民国三十四年宣告结束。曾于民国二十九年出版《鸣英集》刊有演出剧照及唱词。

上海沪剧社　沪剧演出团体。成立于民国三十年(1941)1月。主要演员有王雅琴、解洪元、凌爱珍、夏福麟、戴雪琴、顾月珍等。曾演出于皇后、璇宫等剧场。其上演剧目大都从电影、话剧改编，有《魂断蓝桥》、《雷雨》、《上海屋檐下》、《风波亭》等，同时亦演《陆雅臣》、《小和尚哭灵》和《李三娘》等传统剧目。该社与当时其他班社明显不同：剧种称谓定名沪剧，以替代原来常用的申曲、本滩。为了引起观众注意，在广告宣传上特别标明：过去的本滩，叫做申曲；今天的申曲，改称沪剧。成为最早使用沪剧这一名称的剧团。在演出形式方面，借鉴电影、话剧经验，进行了一系列改革，编演新戏，均采用剧本制与导演制，改变过去演员临场发挥的幕表制。舞台装置采用立体布景，并配以声光电源，替代了原来的软片布景和“一桌两椅”。化妆采用油彩，摒弃传统的水粉妆。因而用“布景道具电影化，演出台步话剧化，唱词说白申曲化”的广告招徕观众。从电影话剧界引进人才，先后聘请戈戈、叶子、张石川、舒适等任编导；上官云珠等曾参加演出，树起了“电影界、话剧界、申曲界联合阵线”的旗帜。经过这些改革，对当时沪剧艺术的发展起了推动作用，但由于夏连良对演员进行各种迫害，终因人心涣散，阵容不稳，演出质量每况愈下，于民国三十二年2月底宣告解散。

中艺剧团　沪剧演出团体。成立于民国三十五年(1946)。由解洪元、顾月珍、卫鸣岐、石筱英、邵滨孙、筱爱琴主办领衔。(民国三十六年，解、顾退出另组剧团)。主要人员有：

编导赵燕士、乔野、朱炎、张幸之、李智雁、张智行，乐师沈开文、胡鸣良，演员夏福麟、丁婉娥、李廷康、茅风岐、向美玲。中华人民共和国成立初期，以演时装戏为主，其中《叛逆的女性》、《秋海棠》、《骆驼祥子》等影响较大；清装戏以《西太后》、《浮生六记》、《春阿氏》等知名，他们还积极编演现代戏，如《幸福门》、《红花处处开》等，这些剧目在上海市春节戏曲竞赛中获奖。1950 年编演的《大雷雨》引起各方重视。清装戏《杨乃武与小白菜》更轰动一时，屡演不衰。1952 年与上艺剧团合并，组建成上海沪剧团。编演了《罗汉钱》、《白毛女》，参加第一届全国戏曲观摩演出大会，获创作、演出、表演、音乐奖。1953 年改名为上海市人民沪剧团。

上艺沪剧团　沪剧演出团体。先后有两个同名演出团体，一是民国三十六年(1947)夏，由解洪元、顾月珍发起，邀丁是娥合作组班的剧团。首演于九星大戏院。以丁是娥、解洪元、顾月珍为主角，聘有赵云声、赵云鸣、孔嘉滨、秦志洪、张娟珍等演员；编剧有叶子、宋掌轻、张幸之，导演邵华(兼编剧)。民国三十七年下半年，赵云鸣、孔嘉滨等先后辞退。筱惠琴、筱爱珍、王文爵(文牧)等加入。1949 年春节起，于皇后剧场演出《白荷花》、《何处再觅返魂香》、《乡宦世家》、《风流女窃》、《皆曰可杀》、《出水芙蓉》、《万里云》、《艳魂千古》，又编演了新戏《白毛女》和《小二黑结婚》。1949 年 8 月至 9 月间，因顾月珍筹建努力沪剧团，丁是娥与施春轩筹建上艺、施家沪剧团，解洪元亦离团而解散。另一个是 1950 年 8 月组建，为集体所有制。以解洪元、丁是娥为正副团长，其成员主要来自原上艺、施家沪剧团及沪声沪剧团。主要演员有丁是娥、张娟珍、筱惠琴、筱彩霞、解洪元、沈侠民等，编剧有张恂子、宋掌轻、文牧，导演周起。成立之初，先于苏州演出，收入作为演出基金。又改革工资制度，报酬均自报公议，对沪剧界影响较大。返沪后，演于兰心剧场、巴黎大戏院及光华剧场。剧目有《夜深沉》、《赛金花》、《好儿女》、《张羽煮海》、《蝴蝶夫人》、《嫦娥奔月》及《白毛女》等。其中反映抗美援朝的新编剧目《好儿女》，参加 1951 年上海市地方戏曲春节竞演，获集体演出荣誉奖。演员张娟珍和编剧文牧获个人荣誉奖，丁是娥、解洪元等获表演一等奖。同年 11 月，由上海市文化局批准为民办公助剧团。1952 年 1 月，并入上海沪剧团。1953 年改名为上海市人民沪剧团。

正谊沪剧团　沪剧演出团体。成立于民国三十七年(1948)8 月。由杨飞飞、赵春芳、赵云鸣领衔。演员有金耕泉、钱逸梦、张素琴、筱文韵、杨美梅、王别声等三十余人。编剧苏丹、石见、幸子。音乐朱介生、陆根生等。先后上演了《金童玉女》、《富贵贫贱》、《不是冤家不碰头》、《杨柳村》、《雪里红》、《女单帮》等剧目。民国三十七年演出于上海龙门戏院，1949 年 6 月解散。

努力沪剧团　沪剧演出团体。成立于 1949 年。顾月珍、陶传蔚、筱谷声、小筱月珍先后任正副团长。主要演员尚有孔嘉滨、石良、顾咪咪等。编剧白沉、王峰、乔韦弦等。导演金林、莫凯。上演剧目有《王贵与李香香》、《八年离乱》、《天亮前后》、《赵一曼》、《母与

子》、《贵族夫人》、《志愿军的未婚妻》、《好媳妇》、《好管家》、《永不褪色的红旗》等。其主要演员顾月珍唱腔清新隽永，表演朴实自然。1953年，其主演的《赵一曼》颇受好评。于1954年参加华东区戏曲观摩演出大会，获演员一等奖，剧团演出二等奖。1972年该团解散。

勤艺沪剧团　沪剧演出团体。由杨飞飞、赵春芳、凌爱珍、金耕泉、丁国斌创建于1949年8月。杨飞飞任团长，赵春芳、丁国斌任副团长，并领衔主演。演员有顾秀玲、赵燕华、宋小琴、王秀文、毛羽、赵慧芳等；编剧金人、马达、刘谦；导演江建平，商周、金人；作曲水辉、王国顺；舞美李章复，全团约五十多人。建团后共整理改编、创作剧目一百余个，主要剧目有：《家》、《为奴隶的母亲》、《罗汉钱》、《茶花女》、《妓女泪》、《龙凤花烛》、《卖红菱》等。杨飞飞擅演悲剧，嗓子宽厚甜糯，其所创"杨派"唱腔深受观众欢迎，代表作《妓女泪》中"金媛自叹"唱段被称为"杨八曲"风靡舞台。该剧参加1954年华东区戏曲观摩演出大会，杨飞飞获演员二等奖。赵春芳，走红始于二十世纪三十年代，嗓音宏亮，唱腔自成风格，称为"赵派"。该团于五十年代至六十年代长期演出于明星戏院，并赴各地巡回演出。"文化大革命"中被迫停演，1971年与宝山合群越剧团合并为宝山"五·七"沪剧团，后于1972年解散。

上艺、施家沪剧团　沪剧演出团体。成立于1949年9月。由丁是娥和施春轩合作组建并任正副团长。1950年春节起改为集体所有制的共和班，主要演员尚有张娟珍、筱惠琴、施春娥、卜文英、赵云鸣、蔡永刚、王文爵（文牧），编剧有张恂子、宋掌轻、文牧，导演周起（特邀），演出于皇后剧场。剧目有《赤叶河》、《碧水凄魂》、《落花不认果》等。该团擅演喜剧的演员较多，常演《娇懒夫人》（《寄生草》）、《玫瑰多刺》等喜剧，均获好评。根据歌剧改编演出的《赤叶河》，曾参加1950年上海市地方戏曲春节竞演，获集体演出荣誉奖。1950年7月该团解散。

艺华沪剧团　沪剧演出团体。1951年，由原文滨剧团改建，王雅琴、王盘声、小筱月珍、筱文滨任正副团长及主要演员。其他演员有金耕泉、向美玲、钱逸梦等。编剧先后有张智行、苏丹、叶峰、洪澜、汪培、李智雁。导演孙旭。舞美设计仲美。全团共一百零八人。上演剧目主要有《皇帝与妓女》、《秋海棠》、《孟丽君》、《金沙江畔》、《三代人》、《黄浦怒潮》、《碧落黄泉》、《冰娘惨史》、《铁汉娇娃》等。《皇帝与妓女》在1951年上海市春节戏曲演唱竞赛中，获一等奖。其主要演员王盘声，唱腔潇洒飘逸，称为"王派"，是沪剧界流行的唱腔。王雅琴唱做俱佳，是沪剧"四大名旦"之一，曾获1954年华东区戏曲观摩演出大会演员一等奖。小筱月珍唱腔继承筱月珍流派，素称"刚腔"，有"金嗓子"之称。筱文滨是文滨剧团主



持人，申曲时期代表人物，“文派”唱腔创始人。该团演出阵容整齐。六十年代初，获上海市文教战线先进集体称号。1972年该团解散。

爱华沪剧团　沪剧演出团体。成立于1951年9月，由凌爱珍任团长，杨月霞、刘子云、蔡小刚及凌大可任副团长。主要人员有：编剧宋掌轻、范青风、蔡永刚，导演万之、王育，作曲汪建平，演员凌爱珍、袁滨忠、杨月霞、凌大可、吴乐声、韩玉敏等。建团后，共创作、改编、整理、移植剧目近六十个，其中影响较大的有《拔兰花》、《书香人家》、《青春之歌》、《少奶奶的扇子》、《恋爱与阴谋》、《奇怪的信号弹》、《谁是母亲》、《雷锋》、《金训华》等。1964年，根据电影剧本《自有后来人》改编的《红灯记》影响较大，后被改编成京剧。1956年，批准为国营剧团，先后属新成区、浦东县、杨浦区文化部门领导，1973年与上海市人民沪剧团合并，组成上海沪剧团。

醒艺沪剧团　沪剧演出团体。成立于1951年11月。共和班性质，全团演职员共三十七人。团长丁菊亭，主要演员有王小龙、杨秀娟、新美云。演出剧目有《刘胡兰》、《海上渔歌》、《秋海棠》、《翠岗红旗》、《白毛女》、《红花绿叶》、《孤女泪》、《打开了枷锁》等。1958年10月，剧团整风后解散，部分演员加入勤艺沪剧团。

长江沪剧团　沪剧演出团体。1952年在原英施剧团基础上组建。负责人先后有汪秀英、施春轩、汪筱英、赵云鸣，均为主要演员。演员还有卜文英、蔡志芳等，1958年丁国斌加入。编剧有石见等。导演有司徒阳、陈鹏。该团擅演喜剧，上演剧目有《花弄影》、《荒唐先生》、《半夜夫妻》、《山东马永贞》、《顾鼎臣》等。1958年后，创作排演了不少现代戏如《史红梅》、《战斗在敌人心脏里》、《高尚的人》、《烈火春风》、《啼笑因缘》、《琼花》、《南方来信》、《哥俩好》等。其主要演员汪秀英，戏路宽广，风格豪放，唱腔刚健爽朗，尤擅〔赋子板〕，1954年华东区戏曲观摩演出大会获表演一等奖；施春轩为沪剧著名老艺人，唱做俱佳，幽默诙谐；汪筱英是沪剧“四小名旦”之一；赵云鸣亦沪剧名丑。故其阵容亦较整齐，在观众中有一定影响。1972年该团解散。

上海市人民沪剧团　沪剧演出团体。成立于1953年2月。由上艺剧团和中艺剧团合并组成，为全民所有制。首任团长流泽，副团长解洪元，艺委会主任邵滨孙，副主任丁是娥、石筱英。从1954年起，由副团长陈荣兰主持工作。全团设人事、秘书、总务三股；文学、艺术两组；演员、音乐、舞美三个队。主要艺术人员有编剧文牧、宗华、张幸之、李智雁、白沉、余树人，导演莫凯、蓝流、杨文龙，作曲何树柏、万智卿，舞美设计魏征、侯维畅，乐师朱介生，演员丁是娥、解洪元、石筱英、邵滨孙、筱爱琴、夏福麟、筱惠琴、俞麟童、杨云霞等。1958年创办学馆，先后招有三届学员一百四十余人，培养了一批艺术人才。1961年，又增设资料研究组，加强理论与史料研究整理工作。先后共编演剧目近百个，以现代戏为主，也有传统剧目和新编历史剧。主要有《罗汉钱》、《白毛女》、《小二黑结婚》、《王贵与李香香》、《女儿心》、《龙须沟》、《金黛莱》、《雷雨》、《家》、《马兰花》、《战士在故乡》、《母亲》、《演员日

记》、《星星之火》、《朵朵红云》、《鸡毛飞上天》、《金沙江畔》、《芦荡火种》、《巧遇记》、《骆驼祥子》、《秋海棠》、《叛逆的女性》、《大雷雨》、《庵堂相会》、《陶福增休妻》、《借黄糠》、《借妻堂断》、《杨乃武与小白菜》、《甲午海战》、《杨三姐告状》等。其中不少剧目在第一届全国戏曲观摩演出大会、华东区戏曲观摩演出大会及上海戏曲界青年汇报演出中获创作、演出、表演、音乐、舞美等项奖励,并多次参加文化部主办的戏曲现代戏调演。《罗汉钱》、《星星之火》相继摄制成戏曲艺术片在全国放映,《芦荡火种》被改编成京剧《沙家浜》。1960年,被评为全国文教战线先进单位。1973年1月,与爱华沪剧团合并,组成上海沪剧团。革委会主任殷功普,副主任汝金山、韩玉敏、张清。1978年8月,由丁是娥任团长,董源、陈剑云任副团长。剧团设艺术室、行政办公室及演员、音乐、舞美三个队。主要艺术人员有:编剧余雍和、何俊、宋之华、曹静卿、文牧、余树人,导演杨文龙、杨观复、蓝流、周中庸、王兴仁、王育,作曲万智卿、朱介生,舞美设计潘根才、侯维畅,造型设计计丽娟,乐师杨妙康、唐仁忠,演员丁是娥、石筱英、邵滨孙、王盘声、韩玉敏、张清、沈仁伟、诸惠琴、沈惠中、许帼华、马莉莉、汪华忠、陆敬业、张杏声、徐伯涛、陈瑜等。编演剧目有:《红灯记》、《湖云山》、《向阳商店》、《峥嵘岁月》(后改名《艰难的历程》)、《银锭飞转》、《金绣娘》、《少奶奶的扇子》、《张志新之死》、《救救她》、《一个明星的遭遇》等近三十个。其中部分剧目在上海戏剧节中获创作、演出、表演、音乐等项奖。《一个明星的遭遇》被改编成五集电视连续剧《璇子》。1982年扩建为上海沪剧院。

宝山沪剧团　沪剧演出团体。成立于1978年12月。演职员大部分是原勤艺沪剧团人员,由杨飞飞任团长,赵春芳任副团长。主要演员还有毛羽、赵慧芳、宋小琴、刘银发、王智萍等。编剧金人、导演商周、作曲王国顺。全团约五十人。建团后,即着手现代戏创作、改编。1979年创作演出《第二次握手》,1980年重新改编演出《龙凤花烛》、《茶花女》、《为奴隶的母亲》,均由杨飞飞主演。1981年初,杨派名剧《妓女泪》经修改后更名为《孤岛血泪》上演。同年6月,排演新戏《绝世逢生》,杨飞飞仍参加演出。以后,杨飞飞因健康原因退出舞台,培养中青年演员赵慧芳、华雯等担任主演。此外创作的现代戏还有《母与子》、《分湖湾传奇》、《风雪夜归人》、《检察官的金项链》、《曹娥江恩仇记》等。

长宁沪剧团　沪剧演出团体。1979年1月,在原努力沪剧团的基础上建立。由金志耕、筱谷声、吴西虹先后任正副团长。主要演员有顾琴琴、顾珍珍、孔嘉滨、杜智华、陈甦萍、张杏声。编剧张东平,导演高雪君。演出剧目有:《魂断蓝桥》、《浦江红侠传》、《幽兰夫人》、《孽海遗恨》、《母与子》、《棒打薄情郎》、《夜半歌声》、《歌女飘零》、《八年离乱》、《天亮前后》等。

徐汇沪剧团　沪剧演出团体。1979年由原长江沪剧团和群艺沪剧团合并组建。负责人徐文祥、陈亭云、陈旸,演员有吴鸿章、顾梅君等,编剧石见,导演陈旸、万之、蔡志芳。全团六十余人。上演剧目有《雷雨》、《称心如意》、《戴黑纱的新娘》、《爱与恨》、《阴谋与爱

情》、《香岛奇影》、《红梅吐艳》、《战斗在敌人心脏里》及《花弄影》等。1982年解散。

新艺华沪剧团　沪剧演出团体。1979年在原艺华沪剧团基础上组建。主要演员有王雅琴、王盘声、小筱月珍等。全团约七十人。上演剧目有《第二次握手》、《于无声处》、《碧落黄泉》、《风流英豪》、《借黄糠》、《无情世界有情人》、《铁汉娇娃》等。1981年解散。

上海沪剧院　沪剧演出团体。成立于1982年9月28日。在上海沪剧团基础上整顿组建。院长丁是娥，副院长程晋权、邵滨孙、陈剑云。艺术顾问董源、石筱英。剧院设艺委会、创作室、艺术研究室、教学辅导室、行政办公室、业务经营部及三个演出团。主要艺术人员与上海沪剧团基本相同。建院后编演的剧目有《日出》、《寻娘记》等。该院是中国戏曲现代戏研究会发起单位之一。

同盛班　淮剧班社。又名谢家班。成立于民国七年(1918)。创办人谢瑞龙。班主谢长钰(系瑞龙之子)。主要成员有：谢长生(武丑)、谢长德(花脸)、谢长和(老生)以及谢长连等。谢家祖辈演唱徽剧，长钰早期习徽剧老生，后改旦行。曾与琴师戴宝雨合作，参考京剧板式，改造“香火调”和“下河调”，又将大锣伴奏改为弦乐伴奏。表演上吸收京昆旦行之长，优美细腻，有“江北梅兰芳”之誉。民国十六年全班抵沪，在太平桥演出《三戏白牡丹》、《关公辞曹》等剧。抗日战争爆发后，全班返回苏北，在农村乡镇各地演出。民国三十三年全班参加新四军苏北军区七队新光平剧社，民国三十七年再次到沪，改名谢剧团，演出《安邦定国志》、《封神榜》等连台本戏。1949年改名同盛淮剧团。同年11月，谢长钰病逝，由谢寿昌继任团长。主要演员有谢艳霞、谢富鹏、谢洪生、谢寿祺、谢长济、姜一桃、马惠珍、何益山、谢惠芳等。1958年解散，部分成员与合兴淮剧团合并，组成红星淮剧团。

韩家班　淮剧班社。又名得胜班。民国八年(1919)成立于上海。创办人韩太和，班主韩德胜(武生、红生)。主要演员有：韩德昌(文武老生)、韩德友(文武小生)、威新莲(文武花旦)、何孔标、何孔德、裴少华、张鸿士等。剧目有《李广杀妻》、《红梅阁》、《活捉张三郎》、《雁门关》、《探亲相骂》、《湘江会》等。演出于南市及闸北地区。韩家祖辈为徽剧艺人。民国二十一年该班在苏北重演徽剧时，邀淮剧名角李玉花、华良玉及许金藻、许桂芬等入班，演出“皮夹可”(即徽夹淮)。剧目有《三女兴唐》、《女审包断》、《丁黄氏》、《二度梅》、《白蛇传》等，在盐阜一带享有盛名。民国二十八年返沪，由旦脚韩小芳领衔。民国三十年在民乐戏院改名韩剧团，团长韩传儒(八岁红)、副团长韩刚。新增演员焦鹏云、倪加兴、陈大和尚、董月红、谢艳霞、唐玉凤等。剧目有《太平天国》、《血滴子》、《苏秦说六国》、《彭公案》、《文素臣》等。此后采用油彩化妆，用扬琴伴奏，又建立编剧制，经改革，演出质量不断提高。1950年改名兄弟淮剧团。1951年春节戏曲竞赛，以演《八件衣》获奖。1952年韩刚和裴小芬等加入上海淮剧团；1958年该团调至宁夏地区。

武家班　淮剧班社。创办于民国九年(1920)。班主武旭东。早期演出于盐城一带，是最早进入上海的淮剧艺人之一。隶南市三义戏院。渐备衣箱，扩展阵容。民国十三年为筹办衣箱建立“嵩山堂”。其主要成员如武少华、周全宝、朱小海、王春来、仇孟七、尹麒麟、史大全、刘鸿奎，均为武旭东弟子。由武旭东主演《南天门》、《扫雪打碗》、《精忠报国》、《李

敏昌放粮》等剧，深受同行和观众赞赏。民国十九年改名日升班，武又收徒马麟童及女徒董月红、武云凤、武金凤、武银凤、武彩凤、武桂凤、武秀凤、武鸣凤。此后长期辗转于沪宁一带。常演剧目有《列国志》、《安邦定国志》、《孙庞斗智》、《封神榜》、《济公传》、《十美图》。至二十世纪四十年代，多演家庭戏，如《包公巧断棉花老》、《十里长桥》、《人不如狗》。此后，因武小凤、武丽娟等崭露头角，又以旦脚戏为主。如《骂灯记》、《孟丽君》、《唐伯虎》、《王昭君》、《蓝桥会》等。该班人才辈出，如仇孟七（小生）、尹麒麟（武生）、刘鸿奎（丑）以及马麟童、董月红、沈月红等，都为淮剧著名演员。武旭东更因广收门徒而得"通天教主"之称。1950年改名日升淮剧团；1956年，和建新淮剧团合并，组成民营公助的烽火淮剧团。1972年解散。

麟童剧团　淮剧演出团体。民国三十五年(1946)成立于新闸桥。马麟童领衔，其唱腔称为"马调"，爽利铿锵，为淮剧主要流派之一。主要演员先后有马艳琴、马九童、马玉凤、马秀英、单连奎、陈为翰、华良玉、周筱芳、李神童等。演出剧目有《岳飞》、《黄天霸》等。1950年、1951年两届上海市春节戏曲竞赛中，马麟童和筱惠春主演的《三上轿》一剧，均获一等奖；马麟童和徐桂芳主演的《岳飞》一剧，分别获荣誉奖和一等奖。1951年，因部分成员加入淮光淮剧团，另一部分组成春光淮剧团而解散。



联谊淮剧团　淮剧演出团体。成立于民国三十五年(1946)。首演于沪西大舞台。团长何叫天，副团长筱文艳，主要演员有臧道纯、李少林、蒯云霞、杨占魁、林云霆、韩刚、裴小芬、高艳秋等。编导徐长山、徐扣成等。演职人员六十一名。1949年剧团曾解体，筱文艳组建了申江淮剧团，何叫天组建了同心淮剧团。1950年11月，申江与同心合并，恢复原名。演出剧目有《唐伯虎点秋香》、《三请樊梨花》、《瓦岗寨》及连台本戏《水泊梁山》，现代剧《急拿王兆》、《黄慧如与陆根荣》等。其中《美人计》在1951年春节戏曲演唱竞赛演出中获荣誉奖，何叫天、筱文艳、杨占魁、林云霆均获一等奖。同年5月，部分演员离团参加淮光淮剧团。杨占魁、林云霆、李少林任正副团长。1955年，支援江苏省，成为镇江市淮剧团。

志成淮剧团　淮剧演出团体。成立于1949年11月。团长张古山、副团长叶素娟，1957年精诚淮剧团并入该团，演职人员扩大到一百三十多人。先后加入的主要演员有何益山、周筱芳、周廷福、马惠珍、何小山、武丽娟、张艳芳、李桂芳等，编导颜立廷、陶森、何青

山等。1951年，所演《东华林》一剧，在春节戏曲竞赛中，周筱芳、叶素娟、张艳芳、张古山、何益山分别获一、二等艺术奖。1956年成为地方国营剧团。1958年经文艺整风，精简人员，紧缩为六十八人。同年交静安区文化局管辖，由区派干部陈一华任团长，何益山、周筱芳、郁瑞林任副团长。演出剧目有《红楼梦》、《白虎堂》、《五台山》、《荆钗记》、《信陵公子》以及现代戏《节振国》、《刘胡兰》、《东海最前线》等。主要演员周筱芳唱、做俱佳，其唱腔在师承马麟童基础上有所创新，被称为"周派马调"，在淮剧界影响颇大。"文化大革命"开始，被迫停演，于1972年解散。

上海淮剧团 淮剧演出团体。前身为1951年由麟童、联谊两剧团组成的民营公助的淮光淮剧团。1952年4月7日改名为上海淮剧团。团长筱文艳。1953年5月20日改为全民所有制的国营剧团，更名为上海市人民淮剧团。团长丁瑶，高桦、苏玉铭、吕君樵、顾华龙先后任副团长。主要艺术人员有，演员筱文艳、何叫天、杨占魁、武小凤、徐桂芳、马秀英、马九童、韩刚、王九林、李神童、陈为翰、孙艳霞、高艳秋、韩小友、顾少春、裴小芬等；编剧王健民、顾鲁竹、马仲怡、李晓民、乔谷凡、秦德超、王济生等；导演潘孑农、张石流、江平等；音乐设计宗海南、潘凤岭等；舞美林洪、陈一芬等。1952年该团参加第一届全国戏曲观摩演出大会，《王贵与李香香》和《蓝桥会》均获剧本奖、演出二等奖。筱文艳获演员一等奖，何叫天、武小凤获演员二等奖，杨占魁、顾少春获演员三等奖。1953年赴朝鲜慰问中国人民志愿军，演出传统剧目《白蛇传》、《蓝桥会》、《金钱豹》等。1954年该团以现代剧《不能走那条路》参加华东戏曲观摩演出大会，获剧本和演出奖。何叫天获演员一等奖，武小凤获演员二等奖。该团自成为国营剧团后，开始建立了正规的编、导、作曲制度，逐步对音乐曲调、舞台美术进行了整理、改革，提高了剧种的表现能力和艺术水平。为了扩大淮剧影响，该团在二十世纪五十至六十年代赴大连、天津、北京、徐州、九江、德兴、南昌、杭州等地演出，颇受观众欢迎。1953年以来，多次被文化主管部门评为先进红旗单位。"文化大革命"后，由筱文艳、周丰年先后担任团长。薄森海、顾华龙、陆汉文、张石流先后担任副团长。脱颖而出的中青年演员有徐佩华、朱金霞、施月娥、陆少林、筱海红、何双林、何长秀、周雅一、施燕萍等；编导王健民、顾少春等；音乐张晋、程少梁等；舞美林洪、王琮卫等。该团历年来创作、改编和整理了大小剧目二百多个，其中影响较大的有《白蛇传》、《秦香莲》、《三女抢板》、《水漫泗州》、《党的女儿》、《海港的早晨》、《探寒窑》、《官禁民灯》、《女审》等。已拍摄成戏曲电影的有《女审》、《蓝桥会》、《拣煤渣》、《人老心红》等。1979年后，该团创作的剧本数量较多，如《母与子》、《哑女告状》等。其中《母与子》获1981年首届上海戏剧节剧本奖、演出奖、导演奖、作曲奖、乐队演奏奖等。1979年又定名为上海淮剧团。

春光淮剧团 淮剧演出团体。成立于1951年。首演于复兴大戏院。筱惠芳任团长，华良玉为副团长。主要演员筱惠春、华良玉、马艳琴、陈为翰、姜文奎、孙东升、李玉花等，均为原麟童剧团成员。常演剧目有《孟丽君》、《郑巧娇》、《梁红玉》、《樊梨花》、《穆桂英》、《李

翠莲》、《梁武帝》、《蝴蝶杯》等。1956年成为地方国营剧团。团长筱惠春。又增演员姜一桃、陈少芳、王菊英等。1958年后与竞成淮剧团合并,改名浦光淮剧团。1972年解散。

建新淮剧团　淮剧演出团体。成立于1952年8月。团长顾神童,副团长臧道纯、陆少林。主要演员有顾艳琴、筱海红、刘学奎、杨春楼、吴绍连、马艳琴、谢长义、谢艳霞、陈为翰等。演职人员六十四人。常演剧目有《牛郎织女》、《王清明》、《二度梅》、《梁山伯与祝英台》、《屈原》、《王华买父》、《粉妆楼》、《罗汉钱》、《漳水河》等。1954年参加华东戏曲观摩演出大会,和精诚淮剧团合演《五台山》,陆少林扮演杨延德,获演员三等奖。1958年,与日升淮剧团合并,更名烽火淮剧团。1972年解散。

浦光淮剧团　淮剧演出团体。成立于1958年。由春光淮剧团和竞成淮剧团组合,属杨浦区。团长筱惠春。主要成员有李玉花、季兴华、杨春楼、裴少华、张古山等。剧目有《谢瑶环》、《穆桂英挂帅》、《三世仇》、《还我台湾》等。1963年赴汉口、黄石等地演出《蔡金莲》、《李翠莲》、《御河桥》、《江姐》、《红珊瑚》、《白蛇传》等剧目。"文化大革命"初,曾一度被改名为东方红淮剧团。1972年解散。

烽火淮剧团　淮剧演出团体。成立于1959年。由建新淮剧团和日升淮剧团合并组建,属闸北区。程少楠、臧道纯任正副团长。主要演员有顾神童、臧道纯、陆少林、马艳琴、谢长义、筱海红、顾艳琴、程少楠等。编导赵宏等。常演剧目有《孟丽君》、《杨乃武与小白菜》、《红灯记》、《更上一层楼》、《杨立贝》、《沙家浜》等。1959年编演新戏《弄潮儿》,1961年经整顿队伍,精简人员,演职人员由百余名紧缩为七十二人,1966年由沈少春任团长。"文化大革命"初停演。于1972年解散。

精神团　滑稽戏演出团体。成立于民国十七年(1928),张冶儿、易方朔领衔。因易生肖属龙,张属马,故初名龙马精神团。专演中,小型方言喜剧(时称"趣剧")。常演剧目有《五福临门》、《你又跑了》、《真假娘舅》、《一饭之恩》、《谁先死》、《哑夫妻》等。民国二十年,在新新公司游乐场演出时,观众踊跃,遂分为两团:冶儿精神团和方朔精神团,观众出现了白天涌往七楼看"张",晚上再挤进六楼观"易"的热闹场面。民国二十五年,两团合并,恢复原名,演出于红宝剧场,剧目向大型发展,有《阿Q正传》、《山东马永贞》等。《山东马永贞》一剧连满一年余。民国二十七年分离。民国三十一年,张、易第三次组团,演出于南京路金谷咖啡馆,一年后解散。精神团在剧目和表演方面,为后来滑稽戏的形成和发展提供了基础。

五福团　滑稽戏演出团体。民国十八年(1929),新世界游艺场重金聘请沪上五班十名滑稽艺人(王无能、钱无量、江笑笑、鲍乐乐、刘春山、盛呆呆、陆奇奇、陆希希、赵希希、丁怪怪)同台演出,共同表演《郑元和》"教歌"一节。十位艺人扮演十个乞丐,以教郑元和乞讨方法为由,表演各种方言、小调、曲艺、技艺等,通名《十大教歌》。演出时因五班合作,帐幔绣"五福捧寿"图案,遂有五福团之名。由于五班艺人各有所长,争奇斗胜,即兴发挥,噱头不断,号召力很强;在新世界每周演出一次,历时二年而不衰。后又迁至大世界演出,亦受

欢迎。民国二十一年后，因受战争影响，王无能、丁怪怪又相继去世，"五福团"随之解体。该团仅演《十大教歌》一剧，曲艺成份很重，但扮演人物，已粗具滑稽戏之规模，并为后来滑稽戏的形成和发展提供了基础。

笑笑剧团　滑稽戏演出团体。成立于民国三十一年(1942)3月20日，被公认为是第一个专业滑稽戏剧团。组织者江笑笑、鲍乐乐，先后加入的演员有陆希希、范哈哈、金慧声、朱翔飞、任咪咪、盛呆呆、姚慕双、周柏春、袁一灵、笑嘻嘻、俞祥明、杨笑峰、王自迷等。首演《荒乎其唐》于龙门大戏院，因其形式新颖，观众踊跃，大型滑稽戏《火烧豆腐店》卖座更盛，后虽时演时停，但对滑稽戏艺术的发展影响深远。其中《瞎子借雨伞》中的"棺材店大拍卖"等段子，成为独脚戏保留剧目。民国三十六年江笑笑去世，剧团解散。

华亭剧团　滑稽戏演出团体。从主要发起人裴扬华、程笑亭姓名中各取一字，合成剧团名称。民国三十一年(1942)成立。首演剧目为《小山东到上海》。裴扬华扮演小山东，程笑亭扮演伪巡长。由于程笑亭的"冷面"风格日渐成熟，在滑稽表演中独树一帜，首演即获成功。随后，继续以这两个人物为贯串线索，编演了第二至第九本《小山东到上海》，使之成为系列滑稽戏剧目。民国三十四年抗日战争胜利后，编演了《小山东回山东》，这一系列滑稽戏宣告结束，剧团亦于民国三十六年解散。其间先后加入华亭剧团的主要演员有邓笑灵、包一飞、程笑飞、姚慕双、周柏春等；幕表编剧有陈秋风、田驰等。

筱快乐剧团　滑稽戏演出团体。民国三十五年(1946)由筱快乐组班，自任团长。演员先后有时笑芳、小刘春山、张醉地、田丽丽、筱乐弟等。初以电台演唱《社会怪现象》系列说唱为主，社会影响较大。中华人民共和国成立后转为演出滑稽大戏，首演剧目为根据评剧《刘巧儿》改编的《团团圆圆》。后又有文彬彬、范哈哈参加，演出根据田丽丽说唱《妈妈不要哭》改编的同名大戏，田丽丽扮演女主角，筱快乐、文彬彬、范哈哈分饰主要角色。1950年，筱快乐赴香港，后去台湾，剧团随之解散。

星联滑稽剧团　滑稽戏演出团体。前身为成立于1950年的群声通俗话剧团。1953年，与虹星京剧票房及星光滑稽剧团合并组成。团长鲍乐乐、陆奇奇、吕步芳。主要演员有刘佩君、刘群、汪霞君等。导演王志翔。演出的主要剧目有《书香人家》、《戏迷夫妻》、《三毛学生意》、《打城隍》、《艺海深仇》、《烤鸭》、《闹新房》、《打面缸》、《家庭问题》等。在中华人民共和国成立初期的滑稽界中有一定影响，1958年宣告解散。

蜜蜂滑稽剧团　滑稽戏演出团体。1950年成立。最初为资本家创建，同年9月，改为合作制，周柏春任团长，主要演员有姚慕双、周柏春、龚一飞、筱咪咪、袁一灵、夏萍、林燕玉等，培养的青年演员有：吴双艺、童双春、王双庆、翁双杰等"双"字辈。先后任职的编剧、导演有：朱济苍、周正行、司徒阳、孙旭、钟高年。1951年创作演出《小儿科》，因创作态度认真，曾获得免税的鼓励。1955年后，以改编演出中外话剧为主，有《幸福》、《西望长安》、《升官图》、《荒唐家庭》(《费加罗的婚礼》)。在艺术上较多地吸收了话剧的表现手段，逐渐形成接近话剧表演方法而又不失滑稽戏固有特点的演出风格。1956年底，以《西望长安》参加

了通俗话剧、滑稽戏观摩会演，表现了与其他滑稽剧团不同的艺术特色。其间，也改编演出过缺少喜剧冲突，并不适合滑稽戏表演的话剧作品，如《红色风暴》，从另一个侧面为滑稽戏上演剧目的选择提供了教训。1960 年全团并入上海人民艺术剧院。改组为“上海人民艺术剧院滑稽剧团”。

合作滑稽剧团　　滑稽戏演出团体。成立于 1950 年春节。以杨华生、张樵侬、笑嘻嘻、沈一乐、程笑飞、小刘春山、俞祥明等七人为台柱，演员还有王霞云、绿杨、嫩娘、徐双飞、赵



天飞、王顺春、杨笑声等。乐队成员有裴凯尔等。不设团长，由演员张一亭管理(即经纪人)，负责分配、剧务事宜。分配为拆帐制，每人按比例分成。首演剧目《活菩萨》连满一年九个月，盛况空前。后又编演了反映上海解放前夕，工人护厂斗争事迹的《欢天喜地》。1951 年，应中国五彩电影实验公司之邀，与京剧演员谢兰玉、电影演员石茵等合作，拍摄了由独脚戏《调查户口》、《开无线电》、《太阳伞拔牙齿》等串联而成的影片《七十二家房客》。1952 年底，剧团解散，由杨华生、张樵侬、笑嘻嘻、沈一乐、绿杨、张利音、徐笑林等组建大公滑稽剧团；程笑飞、小刘春山、俞祥明与文彬彬、范哈哈、张冶儿、嫩娘等，组建了大众滑稽剧团。

大公滑稽剧团　　滑稽戏演出团体。1952 年 2 月建立。杨华生任团长，主要演员有杨华生、张樵侬、笑嘻嘻、沈一乐、绿扬、张利音。主要艺术人员有：编剧南薇、沙陆虚，导演韩义、朱铿，舞美设计刘厚德，作曲刘如曾、连波。1958 年剧团整顿后，由笑嘻嘻任团长兼艺委会主任，编剧刘雨辰，导演殷汛。上演剧目有《欢天喜地》、《活捉》、《王老板》、《一贯害人道》、《阿 Q 正传》、《苏州两公差》、《拉郎配》、《七十二家房客》、《样样管》、《糊涂爷娘》、《喜上加喜》、《电闪雷鸣》等。其中《糊涂爷娘》得到文化部推荐，1963 年上海海燕电影制片厂摄成电影。《七十二家房客》也于 1963 年由珠江电影制片厂与香港鸿图影业公司摄成粤语电影。剧团先后于 1958 年和 1962 年进行巡回演出，足迹遍及北京、沈阳、长春、武汉、长

沙、株洲、广州等地，较成功地向全国人民介绍了江南滑稽戏剧种。剧团于1960年自办学馆，培养了一些滑稽新秀，如方艳华、蔡剑英等。“文化大革命”期间被迫停演，1972年宣布解散。

八联滑稽剧团　滑稽戏演出团体。1952年初，由经常在大世界表演的八班滑稽艺人联合组成，故名。先后担任团长的吴福泉、笑哈哈、刘福生均为滑稽艺人。由于编导力量薄弱，以搬演其他滑稽剧团剧目为主，如大公的《王老板》、蜜蜂的《小儿科》等。五十年代，在上海大世界、大新公司、先施公司、福安公司等游艺场所中，有众多的滑稽剧团演出，俗称“公司滑稽”，八联是其中存在时间长、组织较完善、艺术态度也比较严肃的一个。1958年解散。部分演员并入大公滑稽剧团。



大众滑稽剧团　滑稽戏演出团体。1952年2月成立。属虹口区文化局领导。先后加入的艺术人员有：演员程笑飞、小刘春山、俞祥明、文彬彬、范哈哈、张冶儿、嫩娘、刘侠声等。编剧朱济苍、蔡伋，导演孙旭、商周等。前期剧目以发挥程笑飞和小刘春山特色为主，重“唱”，如《游码头》、《三个新郎》等。程笑飞、小刘春山离团后，以发挥文彬彬、范哈哈的特色为主，重“做”，如《三毛学生意》、《小皮匠挂帅》、《马戏团的小丑》等。其中《三毛学生意》在剧本整理和表演方面都达到了当时的最好水平，影响很大，后摄成电影（上面图为1957年8月23日周恩来总理观看此剧后与演职员合影）。“文化大革命”初期，改名为东方红喜剧团，1972年解散。

玫瑰滑稽剧团　滑稽戏演出团体。1953年成立。团长龚一飞，副团长杨柳村，均为演员兼。主要演员尚有张醉地、沈笑亭、仲心笑等。表演多以龚一飞为中心，闹剧风格较强。排演采用幕表制，编剧有陆啸桐等。所演剧目中，以从豫剧《唐知县审诰命》改编的《知县官》和据叶浅予漫画改编的《王先生到上海》为代表。1956年编演的《阿飞总司令》曾受到

舆论批评。1959年,龚一飞等离团后,剧团与百花滑稽剧团合并,改组为海燕滑稽剧团。

海燕滑稽剧团 滑稽戏演出团体。由原玫瑰滑稽剧团、百花滑稽剧团合并改组而成。1959年成立。属黄浦区领导。团长田丽丽。主要演员有杨柳村、张醉地、邓笑灵、冯秀娟等。1962年后,由幕表制排练转向剧本制和导演制,编导有田驰、陆啸桐等。表演多以田丽丽为主,剧中通常插入大量各种戏曲唱腔、流派,以发挥她擅唱的特长,并逐渐形成为剧团风格。所演剧目中,以《女理发师》和《戏迷姑娘》为代表。《女理发师》曾在上海市1959年戏曲会演中获得好评;1962年由上海天马电影制片厂改编拍摄成同名影片。1971年解散。

上海人民艺术剧院滑稽剧团 滑稽戏演出团体。1960年,经上海市委宣传部和文化局决定,以民间职业剧团蜜蜂滑稽剧团为主,包括前已并入蜜蜂的艺锋滑稽剧团和新艺滑稽剧团的部分成员,纳入上海人民艺术剧院建制,成立了上海人民艺术剧院滑稽剧团。主要艺术骨干有:演员姚慕双、周柏春、朱翔飞、袁一灵、筱咪咪、林燕玉等;编剧朱济苍、周正行;导演钟高年、葛乃庆。在院长黄佐临主持下,先后创作演出了《满园春色》、《笑着向昨天告别》、《纸船明烛照天烧》、《一千零一天》等现代戏;改编演出了外国喜剧《梁上君子》;整理了传统剧目《王小毛》等。为提高滑稽戏的艺术格调,加强滑 稽戏表演的整体性,以及探索民族通俗喜剧的发展道路,做出了贡献。在老演员的培养下,一批青年演员如吴双艺、严顺开、童双春等迅速成长,成为新一代的艺术骨干。1963年4月起,携带《满园春色》、《笑着向昨天告别》两剧和一台独脚戏节目,至南京、北京、青岛等地巡回演出,扩大了滑稽戏在全国的影响。《满园春色》在怀仁堂演出,得到中央领导的肯定;其时恰逢端午,周恩来总理向剧团赠送粽子过节。在巡回演出期间和回沪后,曾用"上海市滑稽剧团"名称,但仍属上海人民艺术剧院领导。"文化大革命"以后改建为上海曲艺剧团。

上海曲艺剧团 滑稽戏演出团体。由原上海人民艺术剧院滑稽剧团演员联合原上海人民艺术剧院方言话剧团和其他滑稽剧团部分演员,并吸收艺术院校毕业生组建而成。1978年元旦正式成立。上海曲艺剧团以演出滑稽戏为主,同时也演独脚戏和上海说唱等曲艺节目。所演剧目和曲目,基本为本团创作。在全国和上海市的历次评选中,获奖的作品 有滑稽戏《出色的答案》、《性命交关》、《路灯下的宝贝》、《甜酸苦辣》,独脚戏《啼笑皆非》、《啥人嫁给伊》等。剧团的主要艺术骨干,有演员姚慕双、周柏春、袁一灵、严顺开、吴双艺、童双春、翁双杰、王双庆、李青、龚伯康、林燕玉等,编导缪依杭、徐维新、胡廷源、李尚奎等,舞美设计撒勤等。姚慕双、周柏春长期搭档,配合默契,软逗热捧,相映成趣;袁一灵擅长"快口"和"绕口",形体灵活,擅演"小人物";严顺开由于主演电影《阿Q正传》,在1982年瑞士维韦喜剧电影节获得最佳男演员称号和"金手杖奖";翁双杰在《路灯下的宝贝》中扮演待业青年蒋二毛,表演夸张,自成一格,获首届上海戏剧节演员奖。

人民滑稽剧团　　滑稽戏演出团体。1978年11月，以原大公滑稽剧团艺术骨干为基础，吸收前大众、海燕两团部分演职人员，以及业余滑稽演员组建南市区文艺演出队过渡演出。1979年5月正式建团。主要艺术人员中，演员有杨华生、笑嘻嘻、张樵侬、绿杨、张利音、王汝刚、李九松等。编导有张双勤、殷振家、裴凯尔。属南市区文化局领导，经济上实行自负盈亏。1980年上演了第一个创作剧目《敲一记》，随后有《孝顺伲子》、《真假爱情》、《两厢情愿》、《看看准足》等，皆有一定影响。1981年，上海市首届戏剧节上，以杨华生主演的《阿Q正传》参加演出，对滑稽戏改编上演文学名著作出了有益的尝试。兼演曲艺，乐秀珍、汤惠娟在1979年的上海市曲艺会演中，以上海说唱《派代表》参赛，获得创作演出奖。

青艺滑稽剧团　　滑稽戏演出团体。1979年9月成立。建团初期称"青年滑稽剧团"，主要艺术人员有演员蔡剑英、方艳华、张皆兵、姚祺儿等。编导周艺凯、沈如春等。属黄浦区文化局领导，经济上自负盈亏。该团善于组织社会创作力量，在所演剧目中，《婚姻大事》、《冤家变亲家》获上海市文化局1977——1979年创作演出奖；《出租的新娘》获上海市首届戏剧节演出奖，蔡剑英获青年演员奖。

镜花影剧社　　粤剧班社。民国初期活跃于广州、香港、上海等地的全女班，与另一全女班群芳艳影剧社齐名。主要演员有苏州妹、关影怜、沈小佩、小莲影、黄爱群、林宝卿、金山仔、西湖妹、黄绍云等。上演剧目有《桃花源》、《夜吊秋喜》、《夜送寒衣》、《平贵别窑》、《重台分别》、《杏元忆钗》、《山伯访友》、《碧容探监》、《西河会妻》、《牡丹亭记》、《凤仪亭诉苦》、《再生缘》等。镜花影剧社于民国九年(1920)开始，常莅沪献演。民国十四年《申报》载："粤坤班皆以班中花旦为主角"，"故前次群芳艳影以李雪芳，镜花影以苏州妹，均以花旦而闻其名也。"领衔演员苏州妹，师法男旦千里驹的表演风格，颇得其神韵，擅长于苦情戏、风情戏，武旦应工剧目也颇获成功。该班致力于舞台美术的改革，在粤剧界中深得好评。二十世纪三十年代后很少来沪演出。

群芳艳影剧社　　粤剧班社。民国初期活跃于广州、香港、上海等地的粤剧全女班之一，与另一全女班镜花影剧社齐名。是较早在上海广舞台演出且"走红"的粤剧戏班。主要演员有李雪芳、李雪霏、廖无可、崔笑侬、陈湘雯、谭剑秋、林月卿、李醒南、吕慕贞等。常演剧目有《仕林祭塔》、《黛玉葬花》、《曹大家》、《夕阳红泪》、《凤霞记》、《翠云吊影》、《饮恨情天》、《洛水神仙》等。民国九年(1920)由"粤剧皇后"李雪芳应邀率班来沪演出，以后较长时间在沪活动，影响颇大。据当时《申报》记载，在沪粤籍的观众中传颂着"南雪(李雪芳)北梅(梅兰芳)两芬芳"的美誉。至民国十四年，《申报》仍载："历观来沪开演之诸坤班(女班)，能负时望者，前推群芳艳影、镜花影……其布景与所编之戏剧，已为观众称赏，此后班中亦皆以布景戏为吸引观众之利器，致使粤剧改革多趋布景戏之途。"可见该班积极进行舞台美

术革新，率先使用硬景(景片)、电光布景、顾绣、大幕等，在演剧界产生一定影响。二十世纪三十年代后很少来沪演出。



堇风甬剧团　甬剧演出团体。1950年由甬剧艺人王宝云、俞裕品创办。由宁波天一阁藏书楼范氏后裔范行凡，中国大戏院老板石德康等资助。剧团成立后，演出形式由原先的幕表制改变为剧本制和导演制。演出场所也从以前的游艺场、茶楼、小剧场扩展到皇后剧场。团长王宝云，副团长俞裕品。编导周定、李智雁、邱志政。主要演员金翠香、夏月仙、柴鸿茂、傅彩霞等，全团三十余人。建团同时，又附设“堇风社”，招收和培养了十余名青年甬剧演员。1950年底首演李智雁改编的《狂风暴雨》。1951年，王宝云、邱志政编剧的《金生弟》，在甬剧剧目、唱腔和音乐方面作了开拓性的探索。1951年底，为支援抗美援朝捐献飞机大炮，在中国大戏院，沪甬两地艺人首次会串，义演现代戏《小二黑结婚》。1955年初，在甬的演员贺显民、徐凤仙应邀加入。1956年该团改为集体所有制。1958年9月吸纳原星光、立艺、众艺、风笙、新艺、合作等六个剧团的主要演员，成为沪上唯一甬剧团，归属静安区管辖。调整后老艺人较多，力量充实，全团五十余人。团长贺显民，副团长张秀英，编剧天方、王行等。主要演员有徐凤仙、金翠香、孙荣芳、史少岩、葛伟龄、柳中心、范素琴等。1959年首演《东风吹春》，并参加上海市戏剧汇报演出。1962年，《半把剪刀》、《天要落雨娘要嫁》和《双玉蝉》进京演出。1950年至1966年，共上演了一百一十六个剧目。剧团还每年到浙东一带海岛、农村和工厂巡回演出。1962年被评为上海市文教系统社会主义建设先进集体。1966年“文化大革命”期间，改名东方红甬剧团，1972年剧团解散。

国风苏剧团　苏剧演出团体。又名国风新型苏剧团，民国三十年(1941)创建于上海，由演唱化装苏滩国风社合并组成，为苏剧界第一个专业演出团体。班主朱国梁、华和笙。演员有李丹翁、龚祥甫、沈传芹、张凤英、张凤云、张凤霞、筱桂笙、施湘骏，以及乐师张兰亭等。建团不久，昆剧演员周传瑛、王传淞相继加入，共四十余人。为上演新编剧目，又特聘南方歌剧艺人宋锦章、冯春茂、李惠君说戏。在大世界等游艺场演过《文武香球》、《群莺乱飞》、《文素臣》、《林则徐》、《刁刘氏》、《双珠凤》以及由美国电影改编的《魂断蓝桥》等数十出大戏。民国三十二年，朱国梁因编唱时事新赋触犯日伪当局，演出受干扰；又因经济萧条，观众日少，部分演员离团，留者多为原国风社成员，以做“堂会”维持。民国三十四年初，去宁波、松江、苏州等地巡回演出，以演苏剧为主，兼昆剧和坐唱苏滩。同年5月，在江

苏甪直遭日军追捕，弃衣箱避至昆山，转演于宝山五角场。又因汉奸强索捐款，戏台被砸，逃往沙溪，仅存十余人。民国三十五年后，长期奔波于沪浙苏水乡小镇。五十年代初，在杭嘉湖地区创立了稳固的演出阵地，积累了一些保留剧目。其中《活捉王魁》、《活捉张三郎》、《琵琶记》、《贩马记》、《还魂记》(称为"两捉三记")最为著名。另有《真假娘娘》、《恶婆婆》、《疯太子》、《孔雀胆》等，演出不拘一格，经常苏昆合演。唱腔除苏滩和昆剧曲调外，还吸收地方戏曲，甚至流行歌曲曲调。表演则向京剧、电影尤其是向曲艺学习。不少演员(如朱国梁、龚祥甫等)形成了形体动作和舞蹈身段不多，但能把握角色内心感情，通过夸张的语气和表情体现出来的独特风格。并因陋就简，创造了纸制道具和部分戏衣，以及"独脚"场面(即一人操纵一副乐队)等经验。经济上实行平均分配，在艰难条件下保存了剧团和剧种，并吸引了众多有特长的昆剧、文明戏和滑稽戏演员如包传铎、沈传锌、刘传蘅、蒋笑笑、陆雪涛等入团。从而丰富了上演剧目，提高了演出水平。从1951年起，成为杭州市民办公助剧团。

民锋苏剧团　苏剧演出团体。1951年5月建于上海，由二十多名息影多年的化妆苏滩女演员组成。团长吴兰英。主要演员有施湘云、张素兰、殷玉琴、蒋玉芳、朱庸等。首演剧目《李香君》，接着又排演了《九件衣》、《西厢记》、《鸳鸯剑》、《卖油郎与花魁女》以及现代戏《罗汉钱》等。对该团的演出，某些戏曲界人士及观众赞为"精湛的地方戏"；也有人评其"典雅有余，通俗不够"。因观众甚少，同年离沪，往江浙两省中小城镇巡回演出。1953年起，属苏州市文化部门领导。

友谊扬剧团　扬剧演出团体。成立于民国三十五年(1946)。由筱宝英、马桂英、赵翠香三人创建，原名三友扬剧团，民国三十七年，筱宝英退团后遂改现名，长期演出于大世界游乐场。全团四十一人，团长华桂生。主要演员有：顾玉君、丁曼华、金玉昆、崔鸿声等。常演剧目有：《孟丽君》、《天仙配》、《梁红玉》、《偷诗》、《挑女婿》、《背靴》、《罗汉钱》、《半把剪刀》等。1954年，华东戏曲观摩演出，该团参演《上金山》，顾玉君获表演一等奖，丁曼华获表演三等奖。1958年隶属杨浦区为区级集体所有制剧团，1972年解散。

复兴扬剧团　扬剧演出团体。建立于民国三十七年(1948)，演出于闸北区新新如意楼。二十世纪五十年代初有成员约四十人，负责人王云芳。主要演员有：奚云鹏、王亚南、筱桂鸾、孔少禧等。常演的剧目有《秦雪梅吊孝》、《梅龙镇》、《三娘教子》、《刁刘氏》、《双金锭》、《珍珠塔》等。1953年解散，其成员加入上海及江苏各地扬剧团。

华联扬剧团　扬剧演出团体。成立于1950年4月。由原华庭和联合两扬剧团合并组成，演出于万国戏院和嘉兴大戏院。首任团长拾龄童、副团长奚云鹏。全团共有七十三人。主要演员有：筱玉霞、小金运贵、丁曼华、筱奎童、筱桂鸾、高碧云等。编剧曹静卿。常

演剧目有《黄浦江激流》、《东方钟声》、《小二黑结婚》、《小女婿》、《雷雨夜》、《荔枝换绛桃》、《秦香莲》、《武松与潘金莲》、《西厢记》、《金石盟》、《牛郎织女》、《秋海棠》、《宝莲灯》等。1958年后隶属普陀区，为区级集体所有制剧团，1972年解散。

艺宣扬剧团　扬剧演出团体。成立于1950年12月，演出于飞虹大戏院和曹阳大戏院。由朱龙喜、筱素琴、荀柏春、顾玉君等组建，有成员四十八人。主要演员有：筱素琴、筱丽珠、顾玉君、拾龄童等。常演剧目有：《纣王与妲己》、《刘伯温与苏皎皎》、《花仙记》、《恩仇记》、《偷诗》、《梁祝》等。1952年筱素琴应邀去江苏演出，顾玉君、朱龙喜和拾龄童等也相继离团，在上海扬剧界产生巨大影响。各团一些主要演员纷纷和江苏各扬剧团签约，引起纠纷，经整改后，由蔡元庆任团长，萧荣华任副团长，1958年后隶属闸北区，为区级集体所有制剧团，1972年解散。

协助扬剧团　扬剧演出团体。成立于1952年。以王立功、崔鸿声等创立的班底为基础组建。演出于太原坊戏院和光新戏院。首任团长安大林，后为武龄童。全团五十人左右。主要演员有：金运贵、朱龙喜、筱淑贞、唐龄童、武龄童等。常演剧目有：《魏征斩龙》、《劈山救母》、《秦香莲》、《海神庙》、《上金山》、《断桥》、《朱砂痣》等。1956年解散。

努力扬剧团　扬剧演出团体。由合众和吴淞两个扬剧团合并组成。演出于东新大戏院。全团四十五人。团长孔少禧。主要演员有：筱慧琴、丁筱楼、孔少禧等。演出剧目有：《袁樵摆渡》、《双推磨》、《岩青嫂》、《合同记》、《玉蜻蜓》、《珍珠塔》等。1956年解散后，部分成员并入其它扬剧团。

嘉定县锡剧团　锡剧演出团体。成立于1949年11月，初名星艺锡剧团。1952年9月，经苏南行署文化局整顿后划归嘉定县，更名嘉定县星艺锡剧团，1955年改今名。由濮阳任团长，主要演员有林月珍、冯君侠等，艺术人员有编剧张幸之，导演由濮阳、张幸之兼任。1956年4月，该团参加松江专区戏剧观摩会演，演出现代锡剧《漳河湾》，获集体表演奖、导演奖、音乐伴奏奖、舞台美术奖、剧本改编奖。1957年4月，参加江苏省第一届戏曲会演，演出传统锡剧《孟丽君》，获演出奖、剧本奖。1959年3月，在上海为毛泽东、周恩来、刘少奇等中央领导人演出传统剧目《双推磨》片断。1961年，张幸之创作锡剧《六里桥》。是年参加四剧团联演《珍珠塔》，濮阳与林月珍双双获奖。张幸之创作的另一现代锡剧《姑嫂练武》，1965年由上海海燕电影制片厂拍成戏曲艺术影片。演出的现代剧还有《嘉定英烈》、《大义灭亲》等。1965年9月，《文汇报》刊载《嘉定县锡剧团认真踏实为农民服务》的报道，并由上海市文化局拍摄该团下乡为农民服务的纪录影片。剧团于1971年解散，1978年11月重建。1981年12月，创作现代锡剧《喇叭村》，参加上海市首届戏剧节，获演出奖。是年并获上海市农村文化艺术先进集体称号。至1982年，共上演传统剧目一百一十个，现

代剧目六十七个。

金山县锡剧团　锡剧演出团体。1955年由原艺声、三星锡剧团在金山县合并成立。初时四十余人，由徐静芬首任团长，在金山地区首演传统锡剧《珍珠塔》，孙少俊饰演的方卿，独具一格。孙少俊后接任团长，主要演员还有高谷莺（旦）、冯雪其（生）、徐静芬（旦）。曾改编演出现代剧《江姐》、《母与子》、《红色女队长》等。1961年在共舞台与嘉定、青浦锡剧团联合演出《珍珠塔》。演出的传统剧目还有《玉蜻蜓》、《金玉奴》等二十几个。1972年解散，1978年恢复重建，仍由孙少俊任团长，以上演传统剧目为主。1982年因经济困难解散。

红旗锡剧团　锡剧演出团体。成立于1958年10月。由原民艺、友艺和宏艺三个锡剧团组成。副团长庄杏生、高尚德、梅玉珍，编导邹鹏等，主要演员有张翠霞、吴宝琴、梅玉珍等。全团分正团和分团，正团常赴市郊及江苏各地巡回演出，分团常年演出于大世界游乐场。主要剧目有《谢瑶环》、《秦香莲》、《红花曲》、《沉香阁》、《春雷》、《黛诺》等。1961年，与嘉定、青浦、金山等县锡剧团联合演出《珍珠塔》。1971年解散。

崇明山歌剧团　山歌剧演出团体。成立于1960年8月，又名崇明县文工团，团长沈志雄，主要演员有郭秀英、施阿根、施亚鹏等。该团以演出山歌小戏为主，剧目有《领红旗》、《花开千里庆丰收》、《两个女红军》、《搭船》、《绣兜兜》、《打冬瓜》等，曾多次获得上海群众文艺会演演出奖。该团的主要成就是在崇明山歌表演唱的基础上发展形成山歌剧，在上海地区开创了山歌剧这一民间小剧种。该团演员施阿根在〔四句头山歌〕的基础上，创造了多种曲调，对山歌剧的发展曾起积极作用。1962年解散后，演员仍坚持业余演出，编演了《水仙飘香》、《算命》、《老王送瓜》、《望富亭前》、《陌上断案》等小戏，1980年获上海市群众文艺会演创作演出奖。

奉贤山歌剧团　山歌剧演出团体。前身为奉贤县文工团。成立于1962年9月。有演职员五十多名。首任团长郭春光。主要演员有沈锦清、杨秀囡、董月秀等。编剧沈磊，导演郭春光。是年演出《梅娘与桃郎》，即获上海群众文艺会演一等奖。1962年至1964年，又改编演出《摸花桥》、《搭船》、《强盗的女儿》及创作剧《彩虹》等。1965年改编演出《水乡新歌》、《南海长城》。该团以演出大型山歌剧为主，对山歌剧的发展起了促进作用。在山歌剧音乐上，由小曲体发展到板腔体，把山歌曲调与板式变化结合起来，趋向戏曲化。改革行当，增加老生、老旦、丑、杂等，改变了山歌小戏中单一的生、旦行当。在表演上力求吸收传统戏曲身段动作，向唱做念打全面发展，使山歌剧表演艺术更趋规范化、戏曲化。上海戏剧家协会曾于1963年召开研讨会，对如何发展具有上海特色的山歌剧表演艺术进行研究总结，赞扬该团过去几年在艺术上的创造革新精神，并誉为“上海地区戏曲界中一枝花”。“文化大革命”中该团于1970年被迫解散。1978年12月恢复，先后上演的山歌剧有大型古装

戏《春草闯堂》、《屠夫状元》、《一双绣花鞋》、《琵琶行》、《桃李梅》等，并创作演出根据明代黄道婆事迹编写的古装山歌剧《申江织女》(沈磊编剧)。1982年因经济困难该团重又解散，演员有的去唱沪剧，有的则改为业余演出山歌小戏。

上海市区其他剧团一览表

剧种	剧团名称	成立年份	所有制	主要演员及全团人数	剧目情况	备注
京剧	新中国京剧团	五十年代初	共和班	李如春、张少甫、郑立恒、李克昌等一百三十五人	演传统戏为主，如《采石矶》、《郑成功》、《程咬金》等	常演出于中国大戏院，后到江西庐山落户，更名庐山京剧团
京剧	德义京剧团	民国三十七年(1948)8月	共和班	筱高雪樵、小赵君甫、阎世喜、姚雪涛等一百零一人	演传统戏和新编历史剧，如《驱车战将》、《十八罗汉收大鹏》、《三打祝家庄》、《白猿斗八仙》、《西游记》等	长期演出于大新游乐场，后与民艺京剧团合并为黄浦京剧团
京剧	群联京剧团	1951年1月	共和班	先后有陈鹤昆、何玉蓉、苏少舫、孙鹏志、杨慧龙、白云亭、李君庭、罗彦彬等八十七人	演传统戏和新戏，如《焚绵山》、《追韩信》、《黄泥岗》、《黄飞虎反五关》等	由大世界乾坤大剧场京剧班底组成。1958年到青海落户，改名柴达木京剧团
京剧	民艺京剧团	1951年9月	共和班	李薇华、孙鹏志等八十一人	演传统戏和新编历史剧，如《红娘》、《钗头凤》、《红楼二尤》、《桃园三结义》、《明末遗恨》等	长期演出于先施乐园，后与德义京剧团合并成黄浦京剧团
京剧	艺联京剧团	五十年代初	共和班	周志麟等七十九人	演传统戏和新戏，如《四进士》、《大名府》、《江汉渔歌》等	1958年到云南，改名楚雄自治州京剧团
京剧	大众京剧团	五十年代初	共和制	刘筱衡、杨宝童、杨燕霞、徐琴芳等六十六人	演传统戏和新戏，如《狸猫换太子》、《乌龙院》等	1958年后到青海，改名青海省海南自治州京剧团

（续表一）

剧种	剧团名称	成立年份	所有制	主要演员及全团人数	剧目情况	备注
京剧	京艺京剧团	五十年代初	共和班	新艳秋、黄玉麟、严绮兰等六十五人	演传统戏和新戏，如《荒山泪》、《金锁记》、《宝蟾送酒》等	长期演出于新光剧场，后新艳秋加入江苏省京剧院，黄玉麟入上海戏曲学校。1958年剧团解散
沪剧	良友沪剧团	五十年代初	私营	崔文轩、夏秋冬、筱祥林、顾美霞等三十九人	演传统戏和新戏，如《家》、《春》、《秋》、《假夫妻》、《大雷雨》、《姐妹花》等	1956年前后，常在中国大戏院演出，后解散，部分成员加入努力沪剧团
	醒艺沪剧团	五十年代初	共和班	彭志斌、新美云、杨秀娟等三十九人	演传统戏和新戏，如《包公》、《孤女泪》、《红花绿叶》等	1958年解散，部分演员入勤艺沪剧团
	合众沪剧团	五十年代初	私营	李笑影、叶经声	以演传统戏为主，如《阿必大回娘家》、《庵堂相会》、《洞房花烛夜》等	1956年常在胜利剧场演出，1959年后解散
	新生沪剧团	五十年代初	私营	筱介宾、徐君亭、吴友良等三十三人	演传统戏和新戏，如《赵一曼》、《再生花》等	1956年前后常在老闸戏院演出。1959年后解散
	新力沪剧团	五十年代初	私营	顾珍珍、顾智良、筱爱珍等三十三人	以演传统戏为主，也搬演其它沪剧团新戏	1956年前后常在明星大戏院演出，1959年后解散
	幸福沪剧团	五十年代初	民办公助	张玉鹏、石华、严肃等二十八人	演传统戏和新戏，如《连环计》、《三人行》、《李二嫂》等	1956年前后常在明月戏院演出，1959年后解散

（续表二）

剧种	剧团名称	成立年份	所有制	主要演员及全团人数	剧目情况	备注
沪剧	林雅沪剧团	五十年代初	民办公助	王雅芳、张忠良等三十六人	演传统戏和新戏，如《陆雅臣》、《为奴隶的母亲》等	1956年前后常在飞虹戏院演出，1959年解散
	东方沪剧团	五十年代初	民办公助	黄志兴、张志翔等三十八人	以演新戏为主，也演传统戏，如《母与子》、《海滨激战》、《蓝娘》等	1956年前后常在梅园剧场演出，1959年后解散
	黄浦沪剧团	五十年代初	民办公助	沈宝珍、傅林清等三十人	以演新戏为主，也演传统戏，如《苏州两公差》、《海滨激战》等	五十年代中解散
	人艺合作沪剧团	1951年12月6日	私营	姚凤仙、筱祥云、何曼丽等二十七人	演传统戏和新戏，如《母女泪》、《冲喜》、《白毛女》等	1951年后长期在西施乐园演出。五十年代中解散
	前进沪剧团	1949年7月	私营	周丽丽、杜智华、曹月英、陈是梁等三十三人	演传统戏和新戏，如《拔兰花》、《刘胡兰》等	1949年后长期在大新游乐场演出。后为上海县沪剧团
	群艺沪剧团	1952年1月	共和班	陈秀丽、黄佩芳等六十三人	以演传统戏为主，也演新戏	由刘子云领衔的建艺沪剧团和黄佩芳领衔的民艺沪剧团合并。长期演出于大世界游乐场，后并入长江沪剧团
越剧	群力越剧团	1950年7月	集体所有制	周月英、张爱裳等三十三人	以演传统戏为主	长期演出于先施乐园，五十年代中到青海落户

（续表三）

剧种	剧团名称	成立年份	所有制	主要演员及全团人数	剧目情况	备注
越剧	红星越剧团	1949年2月	集体所有制	马云良、王素娟、方嘉伟等三十四人	演传统戏和新戏，如《一枝花》、《蝴蝶杯》、《洞庭英雄》等	长期演于大新游乐场，五十年代中，与"群力"、"新艺"合并后，到青海落户
	大众越剧团	1951年9月	集体所有制	李金娣等三十三人	以演传统戏为主	长期演出于福安游乐场，1958年解散
	永乐越剧团	1952年1月	集体所有制	朱梅芳、俞艳红、钱文月等三十八人	以演新戏为主，如《凤还巢》、《张羽煮海》、《岳家庄》、《杜鹃》等	原名永乐社，长期演出于大世界游乐场，后部分成员支援甘肃
	和平越剧团	1951年10月	集体所有制	陈佩君、蒋文艳、沈金卿、张金花等五十人	以演新戏为主，如《花亭会》、《换心记》、《青菜黄花》等	常在中华戏院演出，也不时赴江浙各地巡回，后并入上海越剧院
	艺风越剧团	1952年9月	集体所有制	莫文芳、袁亚英、刘春芳等四十三人	演传统戏和新戏，如《珍珠衫》、《百花台》、《洛神》、《双鸳鸯》等	以上海为基地，也去江浙等地演出，1958年解散
	艺华越剧团	1950年3月	集体所有制	朱惠芳、姜维君、刘艳芳等五十三人	演传统戏和新戏，如《陆文龙》、《周仁献嫂》、《西楼记》、《岳飞》等	原名凤仙剧团，建立于1949年，常在东山戏院和胜利戏院演出
	飞鸣越剧团	1953年	集体所有制	筱支兰芳、周青芳、筱月凤、姜素云、徐逸秋、陆锦娟等五十三人	演传统戏和新戏，如《一缕麻》、《逍遥楼》、《三难新郎》等	1958年后隶属虹口区政府。1972年解散

（续表四）

剧种	剧团名称	成立年份	所有制	主要演员及全团人数	剧目情况	备注
越剧	华艺越剧团	1951年10月	集体所有制	王素琴、任伯棠、张桂莲、朱素芳等四十九人	演传统剧目和新戏，如《天雨花》、《水晶楼》、《梅花梦》、《双珠球》等	1958年后到宁夏回族自治区落户
	友谊越剧团	1950年	集体所有制	筱素琴、蔡兰英、竺锦芳等四十四人	演传统戏和新戏	常在一乐天剧场演出，1958年解散
	光荣越剧团	1951年7月	集体所有制	陈艳秋、袁兰芳、何明珠、张艳芳等四十九人	演传统戏和新戏，如《牛郎织女》、《海瑞》等	1959年改为青年越剧团；1960年并入上海越剧院
	谊华越剧团	1952年8月	集体所有制	竺喜娟、白桂超、任林红、袁兰芳等四十一人	演传统戏和新戏，如《宝莲灯》、《鸾凤配》等	1958年解散
	青山越剧团	1952年9月	集体所有制	筱一峰、李忠萍、筱麟童等二十九人	演传统戏和新戏	1958年后隶属普陀区政府。1972年解散
	勇健越剧团	1953年2月	集体所有制	周丽雅、张爱珍、高少鹏、马秀琴等三十四人	演传统戏和新戏，如《兄弟争光》、《游龟山》、《粉妆楼》等	1958年解散
	出新越剧团	1952年10月	集体所有制	邵文娟、马雅萍、冯佩芬、单林英等	以演传统戏为主，如《沉香扇》等	由复兴越剧团创办的出新越艺社（科班）部分学员组成。1972年解散
	春泥越剧团	1960年	集体所有制	筱月英、焦月娥、任伯棠等六十余人	演传统戏和新戏，如《借红灯》、《佘赛花》、《九曲桥》、《虹桥赠珠》等	由“天鹅”和“合众”合并，属徐汇区政府领导。1972年解散
	新艺越剧团	1952年10月	集体所有制	施玉珍、周雅卿、高金花、潘惠云等四十五人	演传统戏和新戏	后去青海省落户
	华艺越剧团	1952年	集体所有制	王素琴、陈月芳、任鸣飞等五十人	同上	后去宁夏回族自治区落户

（续表五）

剧种	剧团名称	成立年份	所有制	主要演员及全团人数	剧目情况	备注
越剧	光艺越剧团	1950年	集体所有制	王玉萍、徐艳琴、魏宝宝等四十六人	同上	后与"天鹅"合并，为冶金部文工团越剧队
	合众越剧团	1952年4月	集体所有制	焦月娥、任伯棠、徐逸秋等五十五人	同上	后与"天鹅"和"光艺"合并为冶金部文工团越剧队
	文艺越剧团	1951年	集体所有制	叶兰香、张锦英、郑白露等五十三人	同上	
	光明越剧团	五十年代初	集体所有制	陈少鹏、胡凤英、谢素云、陈艳芬等五十三人	同上	后与"天鹅"、"合众"合并，为冶金部文工团越剧队
	上艺越剧团	1951年8月	集体所有制	林文兰、毛重庆、张菊凤、许雯华等四十九人	同上	1958年解散
	艺众越剧团	1956年6月	集体所有制	共四十人		1958年与艺华合并改名东风越剧团，隶属虹口区政府。1972年解散
	振奋越剧团	1953年2月	集体所有制	王杏花、竺素娥、小白玉梅、邢月芳、赵瑞花等五十三人	同上	该团有不少越剧界著名老演员，后并入东风越剧团
	红花越剧团	1952年	集体所有制	陈月莲、阮耀芳、周鸿芳、茹兰春等四十八人	同上	1958年去宁夏回族自治区落户
	春光越剧团	五十年代初	集体所有制	尹树春、李慧琴、田振芳等五十三人	同上	1956年到甘肃落户，改名兰州越剧团

（续表六）

剧种	剧团名称	成立年份	所有制	主要演员及全团人数	剧目情况	备注
越剧	荣艺越剧团	五十年代初	集体所有制	约三十人	同上	1956年去浙江岱山县落户
	光海越剧团	同上	同上	同上	同上	1956年去浙江玉环县落户
	朝民越剧团	同上	同上	同上	同上	1956年去浙江嵊泗县落户
	文华越剧团	同上	同上	同上	同上	1956年去浙江昌化县落户
	精华越剧团	同上	同上	同上	同上	1956年去浙江象山县落户
	合力越剧团	同上	同上	同上	同上	1956年去浙江建德县落户
	更胜越剧团	同上	同上	同上	同上	1956年去浙江天台县落户
	少少越剧团	同上	同上	同上	同上	1956年去浙江洞头县落户
淮剧	精诚淮剧团	1950年	私营	何益山、韩仁荣、苏金山、顾小琴等五十七人	演传统戏和新编戏，如《单刀会》、《玉面狼》、《红楼梦》等	常在“昌平”、“沪宁”等戏院演出。1958年解散
	合兴淮剧团	1950年10月	私营	吕祝山、何玉芳等五十四人	演传统戏和新戏，如《郑巧姣》、《包公》、《荆钗记》等	常在“公平”、“宝兴”等剧场演出。1958年解散

（续表七）

剧种	剧团名称	成立年份	所有制	主要演员及全团人数	剧目情况	备注
淮剧	日升淮剧团	1950年	私营，后为民办公助	武旭东、武云凤、程少楠等六十一人	演传统戏和新戏，如《描金凤》、《孤雁斗春》、《雷雨夜》等	原名武家班，民国二十七年(1938)改名武剧团；常演出于公平大戏院。1956年和“建新”合并，改名“烽火”
	竟成淮剧团	1952年3月	共和班	马少朋、纪兴华、胥艳琴等五十七人	演传统戏和新编戏，如《瓦岗寨》、《霸王出世》、《梁武帝》等	常在南市大戏院演出。1958年解散
	兄弟淮剧团	1950年	共和班	韩传儒、李桂童、唐玉仙等五十九人	演传统戏和新编戏，如《玉连环》等	由原韩家班改名，常在新生戏院演出，1958年调至宁夏回族自治区
	同盛淮剧团	1949年	共和班	谢洪生、颜美琴、韩小友等五十七人	演传统戏和新编戏，如《哪吒》、《金水桥》等	由原谢家班改名。常在楚城大戏院和沪西大舞台演出。1958年解散
滑稽戏	百花滑稽剧团		私营	田丽丽、顾萍等三十四人	以演自编新戏为主，如《推板一眼眼》、《掼纱帽》、《瞎热昏》等	常在国际大戏院演出。1959年改组为海燕滑稽剧团
	兰友社		民办公助	常建章、冯笑华、李冬冬等十五人	以演新编戏为主，如《打得好》、《经理与骗子》等	为大新游乐场所属剧团。1958年解散
	艺锋滑稽剧团	1951年6月	私营	唐笑飞、袁一灵、包一飞、杨笑峰等四十五人	以演新编戏为主，如《枪毙陈小毛》、《和尚尼姑做夫妻》等	由沪声和联合二剧团合并，常在高乐剧场演出。1958年解散

（续表八）

剧种	剧团名称	成立年份	所有制	主要演员及全团人数	剧目情况	备注
滑稽剧	百花滑稽剧团	1953年1月	私营	程笑亭等三十六人	演出传统戏及新戏，如《小山东到上海》等	1958年解散
	新华滑稽剧团	1949年12月	私营	朱筱飞、王亚声、陈非浓、王双柏、黄兰芳等三十四人	以演新编戏为主，如《红姑娘》、《夜半歌声》等	常在楚城、同孚、大同等剧场演出。1958年解散
	大同滑稽剧团	1952年7月	私营	龚一呆等二十八人	以演传统戏为主，也演新戏	又名大同通俗话剧团，无固定演出场所。1958年解散
	艺海滑稽剧团	1952年5月	民办公助	张呆儿等二十七人	以演新编戏为主，如《新局长来了》等	由六个曲艺团体合并而成，为先施乐园所属剧团，1958年解散
	合艺滑稽剧团	1952年	私营	于斗斗、戴笑林、俞觉非、程笑亭、吴快乐等三十人	演传统戏，也编演新戏	由七个滑稽和曲艺班合并，为大新游乐场所属剧团，1958年解散
	三联滑稽（京剧）团	1952年5月	民办公助	小神童、房笑吾、米一粟、杨菊侠等三十七人	以演新戏为主，如《九件衣》、《三不愿意》等	由新声、醒秋、大众女子清唱等班组成，属大世界游乐场剧团，后迁演于沪东第一台。1958年解散
甬剧	星光甬剧团	1955年	共和班	张秀英、张秀珍、孙荣芳等三十八人	以演新编戏为主，如《李二嫂改嫁》、《家》等	长期演出于大世界游乐场。1958年并入堇风甬剧团

（续表九）

剧种	剧团名称	成立年份	所有制	主要演员及全团人数	剧目情况	备注
甬剧	新艺甬剧团	1952年	民办公助	李雪芳、吴雪艳、周鑫芳等二十六人	演传统戏和古装连台本戏为主	常在长乐剧场演出。1958年并入堇风甬剧团
	合作甬剧团	1951年9月	民办公助	张鹏奎、王云清、王美蓉等三十七人	演传统戏和新戏，如《庵堂相会》、《天亮前后》等	由原建群甬剧团改组而成，常在新艺戏院演出。1958年并入堇风甬剧团
	凤笙甬剧团	1953年2月	共和班	徐凤仙、贺显民、孙小楼、傅彩霞、徐松龄、柴鸿茂等三十三人	演传统戏和新编戏，如《田螺姑娘》等	常在明月戏院演出。成立后不久，徐凤仙、贺显民等退出，另组剧团。1958年并入堇风甬剧团
	众议甬剧团	1952年7月	集体所有制	史少岩、周碧霞等三十三人	演传统戏为主，如《借女冲喜》等	在天一楼剧场演出。1958年并入堇风甬剧团
	立艺甬剧团	1952年	民办公助	徐松龄、马慧珍、方飞鹏等二十五人	以演新戏为主，如《两兄弟》、《妇女代表》等	为先施乐园所属剧团。1958年并入堇风甬剧团
	鄞风甬剧团	1953年2月	共和班	张秀英、孙云芳等二十六人	演传统戏和新戏	为堇风甬剧团扩大后另建之剧团。1958年重又并入堇风甬剧团
锡剧	宏艺锡剧团	民国三十五年（1946）3月	共和班	梅玉珍、范志卿、成凤珍、吴鑫童等四十三人	演传统戏和新编戏，如《兄妹参军》等	常在鲁豫戏院演出。1958年并入红旗锡剧团

（续表十）

剧种	剧团名称	成立年份	所有制	主要演员及全团人数	剧目情况	备注
锡剧	友艺锡剧团	五十年代初	共和班	吴宝琴、高尚德等三十三人	演传统戏和新戏，如《吕布与貂蝉》、《钗头凤》等	属先施乐园剧团。1958年并入红旗锡剧团
	民艺锡剧团	1951年3月	共和班	赵美英、叶惠芬、庄杏生等三十人	演传统戏和新编戏，如《刺梁》、《白蛇传》等	由正艺和联艺两锡剧团合并，属大世界游乐场剧团 1958年并入红旗锡剧团

上海郊县其他剧团一览表

县名	剧团名称	成立年月	首任团长	主要演员及全团人数	剧目情况及成就和影响	剧团沿革及变迁情况
上海县	上海县沪剧团	民国三十七年(1948)	筱彩霞、筱兰根	筱彩霞、筱兰根等四十余人	1964年创作现代戏《红色炊事员》获文化部剧本、演出奖	初名上海前进沪剧团。1966年9月，因“文化大革命”撤销。1978年7月恢复重建。1982年底解散
	群立沪剧团	1950年		四十七人	以演沪剧传统戏为主	1958年剧团整风后撤销
	上海县越剧团	1950年		五十余人	同上	初名上海少少越剧团，1958年剧团整风后撤销
	大众越剧团	1950年		四十余人	同上	1958年剧团整风后撤销
	建立越剧团	1950年		三十余人	同上	1958年剧团整风后撤销
	合艺什景戏班	1950年		二十四人	演出沪剧、越剧、锡剧、滑稽等什景戏	1958年剧团整风后撤销
嘉定县	嘉定县文工团	1959年		朱大珍等四十余人	以演出锡剧、沪剧、越剧为主，形式小型多样	1960年底解散

（续表一）

县名	剧团名称	成立年月	首任团长	主要演员及全团人数	剧目情况及成就和影响	剧团沿革及变迁情况
川沙县	川沙县越剧团	1955年5月	王梅芳	王梅芳、方红娟等四十余人	以演古装传统戏为主	前身为浙江省德清县新民越剧团，1955年划归川沙县改名为川沙县越剧团。1971年解散
	川沙县沪剧团	1961年6月	卢奇群	沈筱英、唐顺根、陆莱荪等五十余人	以演沪剧传统戏为主	1971年解散。1979年恢复重建。1982年解散
	川沙县文工团	1962年		五十余人	以演出沪剧传统戏为主，也演现代戏	1965年解散
南汇县	南汇县沪剧团	1950年	朱晓峰	马秀娟、朱洪泽、陆利亚、张海华等六十余人	1956年创作沪剧现代戏《嘉陵江上英雄歌》参加松江专区戏剧会演，获演出奖。1963年创作现代戏《喜旺嫂子》，获好评。1978年后，创作现代戏《痴阿大与憨阿妹》也有影响	初名上海方华沪剧团，1951年改名群华沪剧团，1955年划归南汇县，改名为南汇县沪剧团，1971年解散，1978年恢复重建。1982年解散
	南汇县文工团	1960年4月		六十余人	以演出越剧、沪剧、歌舞为主	1960年10月撤销
	南汇县越剧团	1960年12月	赵雅麟	赵雅麟、孙孝英、徐持平等六十余人	六十年代即试行男女同台演出，坚持排演越剧现代戏，创作《焦裕禄》、《三世仇》等剧目	1971年解散，1979年恢复重建。1982年解散
奉贤县	奉贤县越剧团	1955年5月		全团三十多人	以演古装传统戏为主	前身为江苏省太仓县新华越剧团，1955年划归奉贤县，改名为奉贤县越剧团。1965年因财政困难解散
	奉贤县文工团（奉贤山歌剧团）	1960年5月	郭春光	沈锦清、杨秀囡、董月秀、宋志英等五十余人	以演山歌剧、沪剧小戏为主，1961年上演山歌剧《搭船》及《梅娘与桃郎》	1962年改建为奉贤县山歌剧团。1970年12月解散。1978年12月恢复重建。1982年解散

（续表二）

县名	剧团名称	成立年月	首任团长	主要演员及全团人数	剧目情况及成就和影响	剧团沿革及变迁情况
松江县	松江县沪剧改进协会(群力沪剧团)	1952年		二十多人	以演沪剧传统剧目为主	1958年自行解散
	松江县沪剧团	1955年	王中玉、施建江	倪惊鸣、戎素芳、王玉山、华石峰等五十余人	1955年编演《渡江侦察记》参加1956年松江专区戏剧会演,获创作奖、演出奖	初名上海沪风沪剧团,由原上青、东方红、沪风三个沪剧团合并组成,1955年划归松江县,1971年解散。1978年底恢复重建。1982年解散
	松江县越剧团	1955年9月	赵世祥	赵世祥、谢美君、刘春芳等六十余人	1965年创作越剧现代戏《枫泾暴动》参加上海市现代戏会演获演出奖	前身为浙江三庆越剧团。1955年划归松江县,1971年解散。1978年底恢复重建。1982年解散
	松江县文工团	1960年3月	倪振雄、戎素芳	倪振雄、祝炳炎、倪惊鸣等五十余人	以演出沪剧、歌剧现代戏为主	1962年底因财政困难而撤销。1978年1月恢复重建,同年底解散
金山县	金山县文工团	1960年		马月泉等二十余人	以排演小型戏曲(锡剧、沪剧)为主	1962年撤销,改建县沪剧团
	金山县沪剧团	1962年		马月泉等三十余人	以上演沪剧传统剧为主	1963年撤销
青浦县	青浦县锡剧团		张玲娣	张玲娣、汤龄童、陆文奎等	以上演锡剧传统戏为主。创作现代戏有《红雨催芽》、《周立春起义》、《红缨在手》等	原名上海新华锡剧团,1955年划归青浦县。1972年解散。1979年恢复重建。1982年解散
	群艺沪剧团	1950年		全团有三十余人	以演出沪剧传统戏为主	1957年撤销
	青浦县文工团	1960年		全团二十余人	以演出小型戏曲(锡剧、沪剧)为主	1961年撤销

（续表三）

县名	剧团名称	成立年月	首任团长	主要演员及全团人数	剧目情况及成就和影响	剧团沿革及变迁情况
崇明县	崇明县沪剧团	1950年10月	朱智新 高振威	沈宝兴、吴素秋、徐伯涛、俞光辰等六十余人	以上演现代戏为主，曾创作沪剧《滨海激战》、《夫妻上北京》(小戏)等	原名上海青秀沪剧团，1955年划归崇明县，1956年改为崇明县沪剧团。1972年解散，1979年恢复重建
	崇明县进化越剧团	1950年	钟玉华	钟玉华、王少楼、万美珍等五十余人	编演剧目有《十五贯》、《钢铁儿女》、《骨灰盒》等	前身为浙江省湖州市进化越剧团，1955年划归崇明县。1964年9月与进艺越剧团合并为崇明县越剧团
	崇明县进艺越剧团	1951年	董祥生	薛春莲、王礼敏等四十余人	1958年创作现代戏《风雪儿女》，获南通专区会演一等奖。1959年创作历史剧《唐一岑》参加上海市戏曲会演	前身为江苏省靖江县进艺越剧团，1955年划归崇明县。1964年9月与本县进化越剧团合并为崇明县越剧团
	崇明县文工团	1959年	沈志雄	施阿根、郭秀英、施亚鹏等五十余人	以演出山歌剧为主，1958年创作山歌剧《领红旗》参加上海市群众文艺会演，获一等奖。1962年创作演出山歌剧《贩桃郎》参加上海市群众文艺会演，获一等奖	1962年底因财政困难解散
	崇明县越剧团	1964年9月	钟玉华、董祥生	钟玉华、王礼敏、王少楼、薛春莲等六十余人	演出越剧传统剧，兼演越剧现代戏。创作改编的剧目有现代戏《野火春风斗古城》、《千金难买一笑》等	由崇明县进化、进艺两个越剧团合并组成。1970年解散，1981年恢复重建。1982年解散
宝山县	正艺沪剧团	民国三十七年(1948)8月	赵春芳	赵春芳、杨飞飞、钱逸梦、赵云鸣等三十余人	以演出沪剧传统戏为主，首演剧目《金童玉女》，民国三十七年(1948)6月演出于龙门戏院	1949年7月解散

（续表四）

县名	剧团名称	成立年月	首任团长	主要演员及全团人数	剧目情况及成就和影响	剧团沿革及变迁情况
宝山县	建立沪剧团	1956年11月	吴天佑	丁永福等四十三人	以演出沪剧传统戏为主	1958年剧团整风后解散
	合群越剧团	1949年5月	罗红亭，后为刘振麟	罗红亭、刘振麟、陶美芳、姜美丽等三十七人	创作剧目有古装戏《画中人》，改编剧目有《墙头马上》、《三请樊梨花》等	1950年进上海福安游乐场演出，1959年归并宝山县。1972年解散
	宝山越剧团	1953年7月	鲁林华	鲁林华、章日芳、徐玉香、叶素芳等四十五人	1956年创作现代戏《漳河湾》参加松江专区戏剧会演，获集体演出奖	前身是民艺越剧团，1954年改为宝山越剧团。1959年6月并入宝山合群越剧团。1972年解散
	培艺越剧团	1956年2月	姜美丽	姜美丽等三十人	以演出越剧传统戏为主	1958年并入合群越剧团
	群声通俗话剧团	1950年	鲍乐乐	王少白、景萍等九十人	以演出滑稽传统戏及现代戏为主	1958年剧团整风后解散
	星联滑稽剧团	1953年7月	吕步芳、胡鸣良	刘佩君、刘群、汪霞君、龚一呆等三十余人	演出滑稽传统戏及现代戏，如《书香人家》、《戏迷夫妻》、《家庭问题》等	由原虹星京剧清唱和星光滑稽京剧班合并组成，1953年划归宝山县，1958年剧团整风后解散
	宝山县文工团	1960年3月	马志杰	全团三十余人	以演出沪剧、歌舞为主，创作剧目有《海上女民兵》、《饲料问题》等	1960年12月解散

票社与业余剧团

根据现在掌握的资料看，上海的昆剧业余组织曲社早于京剧的票房。据曲家徐凌云《曲集源流表》记载，最早诞生的昆剧曲社是在清道光年间（1821——1850）由张云卿、王柳桥等组织的赓飏社。此后相继建立的曲社有姜局、怡怡集、聚芳集等。因资料匮乏，早期曲

社活动已难以稽考。京剧票房于同治年间(1862——1874)开始建立,但已不详班名。据今掌握的材料,成立于光绪三十年(1904)的“盛世元音”为最早有班名的京剧票房,继后出现的有市隐轩、雅歌集等。

清末民初是京昆票房发展时期。在租界、旧城区及松江、青浦、嘉定等县的曲社与京剧票房各有数十个,曲社如清飏集、箫红集、挹清集、吴局、钧天集等,这些曲社大多得到社会名流支持,并荟集了一批曲坛耆老,如吴局的俞粟庐、程藕卿、张少琴等。京剧票房较有实力的有铁路同人会、久记社、震环社、春雪社、振声社、中华票房等。其中成立于清末民初的“铁路同人会”至二十年代改组为京(南京)沪、沪杭甬“两路同人会京剧部”,上海解放后重建为“铁路文化宫文工团京剧队”,1979年后又扩建为“铁路京剧爱好者协会”,至今已持续近八十年,为上海票房中历史最长者。在清末民初,上海涌现了一批著名票友,如管海峰、陈刚叔(天罡侍者,系孙派老生)、黄一斋(道士、汪派老生)、陈道安(琴票)、孙履安(丑)、罗亮生(谭派老生)、许良臣(谭派老生)、江梦花(青衣)、文幻侠、赵萱堂等,均有相当艺术成就。

本世纪二十年代,至民国二十六年(1937)抗日战争爆发,为京昆票房发展高潮时期,规模及影响也越来越大。曲社中活动时间较长,人数众多的赓春社、平声社、大成社等成为上海曲界中流砥柱,此时曲家济济,被称为泰斗的有李翥冈、徐凌云、溥侗等。著名学者、教授吴梅、赵景深、胡山源及著名实业家穆藕初等也都在沪主持或参加过曲社活动。京剧票房则达一百余家,有私人同好组织,如逸社、正谊社,有行业、学校及社会团体同人组织,如海关总会京剧部、交通大学京剧社、烟草同业公会烟社、精武体育会京剧部等。也有少数为帮会头目所控制,如杜月笙的“恒社票房”。这时闻名于时的票友有俞振飞、孙钧卿、赵培鑫、杨畹农、苏少卿、李家载等,不少社会名流及闻人或为票房组织者,或为票房主要骨干,有的如程君谋、苏少卿、陈小田、李白水、刘菊禅等还著书立说,在戏曲艺术的学术研究方面做出了贡献。

抗日战争爆发后,因受战事影响,许多票房均已解体,只有外国人控制的租界还有少数票房继续活动,但也很少有新票房成立。在抗战八年中,上海新成立的票房仅二十余家。民国三十四年抗战胜利后,上海市面恢复繁荣,许多老票房重新开张,新票房又大量出现。但多数新成立的票房规模小、历史短。后由于内战蔓延,上海经济情况恶化,票房逐渐衰落。到解放前夕,新老票房半数已告停顿。

三十年代后随着粤剧、绍剧、淮剧、扬剧、越剧、沪剧等剧种在上海发展壮大,在这些剧种家乡人集中的一些行业中,也出现了一些业余爱好者组织,其中如粤剧票房“永安乐社”、“华联同乐会”;绍剧票房“公余票房”、“七邑绍剧研究会”等都具有很强实力,它们的活动,对进一步扩大这些剧种在上海市民中的影响,也起了一定作用。

中华人民共和国成立后,上海地区的京昆业余组织虽有减少,但活动仍很频繁。而

1949年前较少见的越剧、沪剧业余剧团却如雨后春笋般地大量出现。参加对象由少数经济条件宽裕的工商业者、银行海关职员及知识分子，扩展到工人、营业员及其他普通市民，成员也由几人、几十人扩大为几百人，已成为发展社会主义戏曲事业的重要力量。曲社较有影响的为上海昆剧研习社，由原复旦大学教授赵景深创办并兼任社长。“文化大革命”后，大中学校相继建立曲社，成立于1982年的武夷中学昆剧组在江浙一带也有影响。京剧票房以及越剧、沪剧、淮剧、扬剧、甬剧、锡剧、粤剧、滑稽戏等剧种的业余剧团，不仅出现了市区两级文化宫(馆)、工人俱乐部的业余组织，而且扩大到郊县，在郊县的县、乡两级都有业余的群众演出团(队)，并成为上海业余剧团的主体。其中有些团体还能自编自演古装新剧、现代戏。“文化大革命”后，业余戏曲活动较五六十年代有更大的发展，不少街道、里弄、乡镇也建立业余演出团体，丰富了当地老年人的文化生活。京剧业余组织还诞生了如梅、周、程、荀、黄(桂秋)等流派艺术小组。同时，又涌现出一批以青年为主力的戏曲业余研究组织，有的组织还将两个剧种合在一起，同时展开活动，如黄浦区京昆之友社、复旦大学京昆研习会。据不完全统计，八十年代初全市戏曲业余组织不下数百个，其中光京剧就有一百五十多个。

上海的戏曲业余演唱活动丰富多彩，票友们不仅彩串传统剧目，并且还编排新戏。不少京昆票房聘请著名演员教戏拍曲，如昆剧艺人陆寿卿、丁兰荪、吴义生、周传瑛、郑传鉴，京剧艺人孙菊仙、邵寄舟、贵俊卿、周信芳、盖叫天、关星樵、产保福、赵如泉、魏莲芳、姜妙香、陈大濩、李吉来等均曾受聘于沪上各大京昆票房。票友与专业演员经常同台演出，切磋技艺，有的票友如俞振飞下海后成为一代京昆大师。对外地来沪演出的戏曲剧团也给予积极的支持，有的还资助服装、经费，联系演出场所，促进交流。一些票房还组织讲座和学术研讨会，编印刊物及出版有关著作，对上海地区戏曲艺术的发展和繁荣做出重要贡献。

赓春曲社　　昆曲曲社。又名赓春集。由李翥冈等建于清光绪二十八年(1902)七月。社名系取“阳春白雪再和再赓”。无固定社址。首批社员有费伯瑚(小生)、秦履云(净)、杨康祥(小生)、王麟卿(丑)、李翥冈(旦)、许子荣(副)等九人。公推李翥冈为社长。杨定甫、潘祥生、徐受逊、徐凌云等曲家嗣后被吸收为社员。该社每月同期一次，在各社员家中轮流举行。光绪二十八年七月，假曲友吴楚臣家举行建立后的首次同期。咏唱《上寿》、《赐福》、《疑忏》、《思凡》、《探山》、《吃茶》等折子戏二十二出。光绪三十一年正月元宵节，在社员杨定甫寓所举行“彩串”。李翥冈、张石如、凌芝舫、邱梓琴、周紫垣、张萍甫等，主演了《絮阁》、《惊变》、《三醉》、《三闯》、《乐驿》、《出猎》、《惊丑》等折子戏十余出。曲社活动得到大雅、全福诸班扶持，名艺人周凤林、邱凤翔、金阿庆、丁兰荪、沈月泉、沈斌泉均参与值场扎扮或充任班底、配戏。民国三年(1914)，俞粟庐应邀与赓春曲社曲友度曲，促进了曲社活动的开展，社员激增。同年4月该社假徐园举办苏、浙、沪曲界大会串。王欣甫(海盐)、徐树堂(海

宁)、恽季文(常州)、程藕卿(震泽)、陈少岩(湖州)、张余荪(苏州)、叶政卿(宁波)、杨诚宓(嘉兴)、包惠卿(通州)等各地曲友五十四人云集海上,咏唱各自拿手曲目二十二出,成为上海曲坛的一次盛举。民国八年11月,邀请沪上嘤求、润鸿、倚声、钧天诸曲社并苏、浙曲界人士,于台湾路徐凌云府第再次举行会串。周石僧、王慕诘、陈凤鸣、高砚耘、张玉笙等五十余名曲友咏唱《南浦》、《见娘》、《藏舟》、《刺虎》、《十面》、《痴梦》等二十四出戏。适在上海演出的荣庆社名旦韩世昌亦应邀参与盛会。(一说民国元年至民国九年曲社暂停活动,其间曲友以个人名义唱曲。)此外,该社还多次参加了上海新世界、小世界的赈灾义演。这些"彩串"活动,在当时具有一定的影响。在此前后,殷震贤、张玉笙、穆藕初、王慕诘、项远村、项馨吾、张某良等曲友亦陆续入社。赓春第二代曲友,如徐子权、徐韶九(均系徐凌云之子)、张赓麟(张石如子)亦已成长。社员最多时已发展到一百余人。民国二十二年,鉴于李翥冈年届花甲,由徐凌主持社务。不久,管际安、庄一拂、叶小泓也相继入社。此时,曲社活动多在殷震贤寓所进行。1950年春散班,历时四十八年,为近代上海曲坛上历史悠久,影响较大的曲社之一。

平声曲社　昆曲曲社。成立于清光绪三十年(1904),与赓春曲社(建于1902年)同享盛名,有"南平声"、"北赓春"之誉。由宋志钝、郁炳臣、宋欣甫、孙鋆卿、叶振卿五人发起,社址设于小北门大境关帝庙内楼上。教师初有范子均,后聘全福班昆剧老艺人陈凤鸣。由陈弟子朱水金、沈三鸣吹笛伴奏。该社行当齐全,人才辈出,各个家门均各有特长,如老生行有陈宝谦(自号白头馆主),演《骂曹》能自捶鼓。吴依南(一作漪南),黄埭名曲家,演《当酒》中之济公,酒醉登场,至今传为佳话。冠生行有庄一佛,擅演《长生殿》各折之唐明皇,唱串俱佳,著有《十年记》、《鸳湖冢》传奇。巾生行有殷震贤,对唱念极为考究,《乔醋》一剧是代表作,有"殷乔醋"之称。葛辑甫也擅巾生,常演《亭会》,做工细腻,并善擫笛。正旦吴嘉澍,《投渊》、《斩娥》是其杰作。五旦王孟禄,与曲家吴梅为莫逆交,为人诙谐风趣,为彩串《佳期》,居然剃须粉墨登场,传为曲苑韵事。叶小泓以串演见长,《牡丹亭》之春香、《桂花亭》之秋香、《说亲·回话》之田氏,投袖弄帕,活泼玲珑。净脚以该社创始人郁炳臣为最,红白兼擅。社长陈奎棠演副、丑以阴噱见胜,如《乐驿》、《照镜》等剧允推一绝。该社尚有二杰出人才,一是溥侗,号红豆馆主,逊清宗室,北京曲家耆宿,昆乱不挡,晚年蛰居上海,加入平声曲社。另一是朱尧文,也是平声的柱石,师从陈凤鸣,以巾生为主,旁及冠生、雉尾、鞋皮等生行,无不通晓。其他如赵景深、陆霭堂、徐小隐、管际安、刘祥坤、冯墨农、胡瑞堂、唐秉照、吴心斋等亦先后入社,成为骨干。该社每月举行同期一次,从不间断,先后达二百余次,每期每人收费一元。社员轮值充当,名之曰承行。又每年举行公期一次,同时举行公祭社中先辈仪式。届期中堂悬挂翼德星君(俗称老郎菩萨)像,香花供奉,并列奇珍异玩。上午九时开锣,全体同唱《赐福》、《上寿》,继唱《社曲》(庄一拂作词,朱尧文谱曲)。然后依次各唱既定剧目,中午进餐,下午继续。直至晚七时始散。曲社活动地点在南市豫园萃秀堂,

有时在社员家中举行。民国二十三年(1934)社员杨栋生曾组织曲友去苏州举行一次大同期。民国二十六年“八·一三”事变后，社址迁至云南路仁济堂对面，旋曾一度移至社员王桐荪及沈竹如寓，社务陷入半停顿状态。抗战后期逐渐恢复活动，民国三十二年秋社员庄一拂邀请仙霓社在嘉兴寄园公演半月，该社部分曲友同时前往嘉兴清唱，彩串三昼夜，时值重阳，加演《赏菊》(《百顺记》中一折)以应节景。此举开专业与业余同台公演风气之先。该社每年彩排一次，规模较大。且有一规定，凡剧中所有配搭杂角，不用班底承乏，一律由曲友串演，谓之“全清”。1951年该社最后一次彩排，不久并入上海昆曲研习社而告解散。

粟　社　昆曲曲社。由穆藕初发起，成立于民国十一年(1922)农历正月。以“研究昆曲，讲求音律”为宗旨，取名“粟社”，含有宗法俞粟庐之意。该社社员以穆藕初的纱布交易所同仁为基础，吸收沪上著名曲家参加，其中有：徐凌云、谢绳祖、项馨吾、殷震贤、张某良、李式安、江紫来、徐菊生、陈凤鸣、刘检斋、凌芝舫、张玉笙、王慕诘、项远村、袁安圃等共四十余人。首任社长穆藕初，副社长谢绳祖，曲务主任徐凌云、俞振飞。俞粟庐也常来沪参加活动，指导拍曲。社员中除俞振飞外，谢绳祖、项馨吾等人进步较快，深得出口、转腔、歇气、取气诸法，多次得到俞粟庐的鼓励和赞扬。

粟社每月同期一次，其曲目、次序由曲务主任安排。活动地点一般在纱布交易所楼上，有时也在徐凌云私邸。民国十一年至十三年活动较多。有时也组织彩串，当时以昆曲保存社名义组织会串，大多以粟社社员为骨干。民国十六年以后，穆藕初离开上海，该社无形解散。

同声曲社　昆曲曲社。又称同声集。系民国年间闸北水电公司同人俱乐部。民国十七年(1928)5月由张余荪、周涤园、沈揆百发起成立。前期特邀昆曲传习所曲师吴义生授曲。初时仅十余人，后发展至三十多人。民国十九年元旦，假虞洽卿路(今西藏路)宁波同乡会举行首次公演。翌年元旦又作第二次演出，并于夏秋之际为募水灾捐款作义演。闸北水电公司于民国二十一年因“一二·八”事件倒闭，曲社因此停办，会所毁于炮火。民国二十二年2月，曲社因公司重建而恢复活动，改由管际安主持。原曲师吴义生作古，延聘“传”字辈艺人倪传钺、华传苹为教师，并请吴秀松、常川驻会，尤成安、蒋人龙、周颂勋、胡幼良等曲友先后来社客串，并有徐凌云、徐子权、徐芷纫、贝晋眉等行家指导和赞助，盛极一时。民国二十六年6月，曲社举行十周年纪念演出，彩串剧目主要有《回营》(管际安饰伯嚭)、《情勾》(徐凌云饰张文远)、《卖书鱼钱》(胡幼亭饰简人同、尤成安饰赵大、蒋人龙饰万家春)、《佳期》(赵星叔饰红娘、葛缉甫饰张珙)、《梳妆跪池》(殷震贤饰陈季常、叶小泓饰柳氏、管际安饰苏东坡、汪君硕饰苏院公)等。因集中当时名曲友联袂登台，演出颇具影响。是年“八·一三”事件后，曲社解体。

啸　社　昆曲曲社。成立于民国十八年(1929)6月，社址一度设在徐园。主持人居逸鸿，聘请吴梅(瞿安)为顾问，并得贾留中、王育中等襄助。社员以在沪海宁籍银行界人员

为主，有刘凤叔、朱尧文、樊伯炎、管际安、陆艾园等。每月“同期”一次，多在下午进行，唱曲无固定场所。该曲社与当时一般曲社不同，所排剧目以新编作品为主，所谓“多唱新曲、乐作陪场”（《啸社百期纪念刊》）。曾排演过由管际安、朱尧文等谱曲的《朱文太平钱》。吴梅五十大寿时，曲社为庆贺，曾歌《霜崖三剧》；又彩串由吴梅编撰的《湖州守乾作风月司》杂剧。民国二十五年，曲社七十期纪念，邀浙江海宁永言社、桐乡陶社、嘉兴怡情社等会唱，参加者七十七人，赓唱新老曲目四十二出，一时称盛。抗日战争时期，一度停止活动，后又恢复，每月在社员寓所轮流活动。民国二十九年前后，因吴梅去世而解散。

上海昆曲研习社　业余曲社。1957年由赵景深、徐凌云、管际安、朱尧文等人倡议成立，得到了俞振飞、言慧珠及“传”字辈艺人的支持和帮助。社员有原平声社、赓春社、青社、啸社、同声社等曲友及一批热爱昆曲的青年共一百八十余人，赵景深任社长，管际安任副社长。曲社除规定每周拍曲一次外，还定期举办昆曲知识讲座，经常应邀到大专院校演唱。1962年解散。1980年应部分社员要求，重又恢复活动，社长仍由赵景深担任，副社长为樊伯炎、朱尧文。该社为推广和普及昆曲，先后编辑出版了由赵景深、俞振飞等人合著的《昆曲曲调》以及《我演昆丑》、《昆剧表演一得》等书。为与兄弟省、市曲社进行交流，还定期编印了《社讯》。

盛世元音　京剧票房。成立于清光绪中叶，为上海创办最早之京剧票房。创办人为文幻侠（即文少如，别号浮海客）与李叔同。主要成员有孙芝圃（孙菊仙之子）、冯二狗（冯子和之兄）、许黑珍、陈刚叔（别号天罡侍者）。会员二十余人，或执业于西人洋行，或客帮字号。伴奏场面由徽班（堂名班）中人担任。地址在上海大新街（今湖北路）近春坊沿马路房屋二楼。该组织规模虽小而办事得当，经常活动。经费由会员分摊。该组织曾假座丹桂茶园串戏公演，其中《乌盆记》，刘世昌由赵萱堂扮演，张别古由孙菊仙反串，是票友和专业名演员最早的合作演出。

市隐轩　京剧票房。成立于清朝末年，继“盛世元音”而起。发起人为夏禹飏（人称“夏王”）、管海峰（艺名客串管）、陈玉麟、杨国珊。会员二十余人，有陈景塘、林老拙等。聘请贵俊卿、盖叫天、赵小廉、赵如泉、李桂芳等为义务指导。地址在跑马厅（今人民公园）观盛里。夏禹飏与贵俊卿交情甚笃，其票房之艺业得力于贵甚多。该组织曾在宝善街大观茶园（今广东路自由坊，已改市房）连演三夜，售资得三千余元，轰动一时。数年后因社员星散而停办。其社员后来多加入“雅歌集”。

雅歌集　京剧票房。成立于清宣统元年（1909），为清末民初上海京剧票房中最有实力的一家。地址初在泥城桥（今北京东路西藏中路口）西首福源里，继迁南京路老闸捕房对面，再迁三马路小花园（今汉口路浙江中路），后迁芝罘路。民国二十五年（1936）3月迁爱多亚路（今延安东路）九百七十号南方剧场原址（今上海音乐厅斜对面）。发起人管西园、邹稚林、夏禹飏。剧务主任夏禹飏、罗亮生。历任教师有王焕章（即筱荣祥）、邵寄舟、张德福、

周永泉、孙庆芳、赵玉珊、蒋砚香等，还有昆曲教师袁连生、万子钧等。会员有陈景塘、朱联馥、俞振飞、戎伯铭、邢子衡、许良臣、洪雁宾、李白水、蒋勃公、俞仁安、董芝初、席少孙等。最初会员仅十余人，迁小花园后，会所扩大，会员增至百余人。鼓师张润泉(阿牛)、吕阿炳、汤元林、潘宏勋。琴师陈俊峰、彭玉林、张翰臣、李韵庐、王金生、万增峰。顾问李鑫甫、刘永春、孟鸿芳、孟春帆(小孟七)、冯旭初、应宝莲、陈音衡等。民国十六年9月组织改选，选袁履登为会长，副会长朱联馥连任。该会经常活动，其较有影响者有：民国十六年9月为欢迎新会长就职，举行彩排；民国十七年12月举行庆祝迁址活动，周信芳、王芸芳、高百岁前往致贺；民国十八年，为庆祝成立二十周年纪念，在爱而近路(今安庆路)纱业公司彩排三日，极一时之盛；民国十八年7月6至8日三天参加在杭州西湖博览会的上海票友大会串，剧目有吴老圃《御果园》，陈景塘、戎伯铭《割发代首》，夏禹飏《献地图》，戎伯铭《二本虹霓关》，屠兰亭《金雁桥》，朱愁士、袁履登《连环套》等。民国十九年，由朱联馥发起，成立旅行部，推李丽明为主任。民国二十年4月，一行六十余人旅行常熟，下榻于虞山旅社，应当地邀请，为筹措医疗基金演义务戏两天于虞山剧场。会员多商界名人，因在上海票界实力雄厚，外地名伶来沪，常常先往拜访。散班时间不详。

铁路同人会京剧部　京剧票房。成立于清朝末年，是上海最早的京剧票房之一。当时上海京剧票房尚不多，而由单位同人组织的京剧票房，“铁路同人会”是有代表性的一家。会员中有名票赵庆华、赵萱堂(云台小隐)、管西园、董芝初等。后部分成员和“盛世元音”票房合并，成立“遏云集”。但原“同人会”会员在其所属单位仍开展活动。如铁路北站员工俱乐部于民国十四年(1925)就建立了京剧组。由于基层群众性京剧活动广泛开展，原“铁路同人会”成员于民国十五年7月重新汇聚，并根据当时铁路管辖区域(沪宁、沪杭甬)的特点，成立了“两路同人会”京剧部，会址设在原北站广场东首升成里，实力相当雄厚，演出过不少整本大戏。“两路同人会”京剧部聘刘璧麟为常任教师兼琴师，平时为大家吊嗓，彩排演出时又亲自登场。还聘任过大新舞台的于莲仙、新舞台的夏良民为“义务教授”。民国十六年又增聘了武生教师，此后有不少喜爱武戏的新、老票友报名加入，彩排剧目中，《三岔口》、《狮子楼》等武戏逐渐增多。“同人会”票友中行当齐全，老生有邓莘广、李华圃，文武老生有朱铭新、王英，旦脚有黄小鹂、庄炳南，花脸有支燮堂、张哲生，小生有刘孟渊等。有的身兼几个行当，如马直山，不仅能唱《珠帘寨》的李克用(老生)，还能演《狮子楼》的武松(武生)和《黄鹤楼》的张飞(花脸)等。抗日战争时期，铁路京剧活动处于时停时续状态。胜利后，特别是民国三十六年后，又掀起热潮，民国三十七年9月，上海京沪区铁路工人俱乐部京剧组同人，在民德路铁路局举行彩排，演出剧目有《百寿图》、《天齐庙》、《马义救主》、《连环套》(《坐寨·盗马·拜山》)、《武家坡》、《捉放曹》、《烛影记》、《白水滩》等，女老生施克敏的《洪羊洞》还聘请杨宝忠操琴。大轴戏《群英会·借东风·华容道》，俞立民前饰鲁肃、后饰孔明，王济美饰曹操，夏金声饰赵云，王耀庭饰关羽。从下午六时起演至深夜，

在铁路职工中影响颇深。中华人民共和国成立后改组为上海铁路京剧爱好者协会。

春雪社 京剧票房。成立于清宣统三年(1911)。地址在名琴票陈道安寓所附近。发起人为许良臣、张翰臣(梅雨田弟子)等。社员实力颇强。老生有王颂臣、朱耐根、唐谨庵、钱朗如、许良臣、罗亮生,旦脚有林绍琴、江梦花、吴我尊、欧阳予倩,小生有朱伯房等。琴师有陈道安、张葵卿、张翰臣等。尚有剧评家林老拙(植斋)等。孙菊仙、刘永春、王又宸等名伶常往参加活动。后因张翰臣搭班他去,张葵卿去当教师,操琴集中于陈道安一人,不胜其劳,遂告停顿。

久记社 京剧票房。创建于清宣统三年(1911)5月。前身是"宜楼"票社(因曾有几位热心京剧者合资在新闸路太平坊租屋为活动场所,取名"宜楼")。改"久记"名后,社址始在北京路紫阳里,民国二年(1913)4月迁至芝罘路东顺兴里。首任社长钱琴东,副社长顾锡元、何家镛。会员分特别会员、普通会员两种,大多为商界名人。社址内设有小戏台,供日常排练之用。民国四年,白克路的"歌庐"票房,在爱俪园与久记社合演义务戏后,也并入该社,会员遂由二十余人增至四十余人。除研究戏曲外,还热心为社会服务,在闸北设立一所义务学校,每年举行彩排义演。民国十二年召开第一次董事会议,选出周剑云为义务学校校长,唐世昌为剧务主任。社内定期发行《戏剧周刊》(后改为月刊),刊载戏剧活动情况报导和戏剧理论研究文章。是年6月8日为补助义务学校经费和为夏季施诊送药筹款,假座九亩地新舞台举行义演一天,剧目有:赵介慕《白门楼》,晋阳之、罗曲缘、陈培根、李少胜《宝莲灯》,庐江墉樵《徐母骂曹》,张四可《潞安州》,张少亭、樊云卿《新编戏迷化子》,陶少鲁《黄金台》,张四可、戎伯铭《汾河湾》,裘剑飞、汪朴厂、朱栋君、马隐鹤《新长坂坡》,冯维凤、朱示其《牡丹亭》,李剑侯、戎伯铭、朱示其《四郎探母》。民国十三年3月,迁入宁波路新址,适值该社创立十三周年,于5月3日在宁波同乡会举行建社十三周年纪念暨庆祝迁址彩排演出。该社还曾应东方商业学校和南方大学之邀,义务参加会串。在早期京剧票房中,久记社久负盛名,民国十二年8月的《戏杂志》载文说:"该社虽较雅歌集设立为迟,然今日已势均力敌,其声名竟或驾雅歌集之上"。三十年代后渐少活动。

恒社票房 京剧票房。创办于民国十二年(1923)。原址不详。民国二十一年迁至老西门外和平路卓别林理发厅三楼。创办人杜月笙,社长黄寅荪,副社长倪润生(兼会计),总教习苗胜春,教务长马宝刚,教师韩春祥(武行)、李金卿(花旦)、查衡山,琴师王维忠等。同年改选倪润生为社长。实际负责人为徐品丹。该票房为杜月笙之"恒社"下属一组织。民国二十三年在册社员有三百二十四人,其中有当时政军工商各界上层人物,多数是杜月笙门徒。初建社时,社规颇严,要求社员不赌博,每月定期彩排,由社员轮流担任主角。社内设有舞台,并自备戏箱,又创办徐品记戏衣出租店,制有各式服装,收费低廉,供上海各票房租用。二十世纪二十年代中期,该社频演堂会戏、义务戏,演出规模很大,在社会上颇有影响。散班时间不详。

律和票房　京剧票房。创建于民国十二年(1923)10月25日,在久记社票房基础上形成,故有"律和系久记社支裔"之说,其成员中很多是久记社票友。成立初期,发展迅速,仅两个月,参加者即达三百余人,未及一载,会员又增至千余人。社址最初设在白克路十三号润身里,后迁至白克路二十七号,又迁白克路候在里。民国十八年再迁爱多亚路(今延安路)修德里,才具备了与发展规模相适应的条件。由杜月笙、张啸林和徐慕邢担任正副社长。获社会名流杭辛斋、王松声、裴国梁、赵兆镛、姚光润等的支持赞助、协力经营,又聘请大律师陈金镕、江一平为常年法律顾问。影响之大,超出票界范围,名角梅兰芳、王凤卿、余叔岩、荀慧生、程砚秋、马连良、言菊朋、杨宝忠、黄玉麟、安舒元、刘奎官、王兰芳等均曾加入并参加活动。曾聘程毓章、梁喜芳为指导老师。民国十三年7月派剧务主任罗铁城专程往北平考察都中戏剧事务。社内名票如林,造诣较深,如刘小云,工花旦,能戏极多,入"律和"后曾与汪慕周合演《武家坡》、《虹霓关》、《乌龙院》。同年5月20日该社部分成员应邀到杭州西湖凤舞台演出,其中裘剑飞之《葭萌关》、《冀州城》、《杀四门》三出给杭州票界留下深刻印象。在定期印行的《律和声》刊物上,载有对该社撰写的赞语,曰:"律和彩演,搭配得当,有珠联璧合之妙,各票友唱作之精炼,较之内家,亦无多让。"杜月笙、张啸林也经常登台,串演过《落马湖》、《盗御马·连环套》、《八蜡庙》等剧目。散班时间不详。

逸　社　京剧票房。创建于民国十三年(1924)元旦。坐落于南市老北门穿心街。初时社长为叶人杰、何云九,民国十五年改选后,正副社长为叶振循、费席珍。民国十七年,逸社第五届全体会议通过,改社长制为委员会制,由费席珍、叶振循、叶静庵担任主任委员,闵可惠、李元龙、郑佩秋为常务委员。并决定在苏州设立分会。该社在二十年代颇负声誉,水准较高,不但为沪地人士认可,苏州、无锡、杭州等地票界也甚慕其名。民国十八年7月应杭州西湖博览会之聘,去杭州串演三天,接着又应邀到无锡庆升戏院客串三天,同年10月再赴无锡参加国货展览会并登台演出,剧目有魏福林之《玉堂春》、《贺后骂殿》和天涯旅客之《南天门》等。该社票友中较知名的有闵菊隐、汪皖南、花慕良、经秋良、罗四维、华忆萧、魏福荪、马嵩林、史抱水、刘承浩、翟志馥、吴江枫、章怡庭、董良圃等。在逸社第七次彩排中,名票乔梦梅被誉为"文武见长",日戏《贺后骂殿》,夜场演武旦戏《泗州城》;石镇东被誉为"生旦并茂",日戏演《投军别窑》之薛平贵,夜戏扮《四郎探母》之铁镜公主。琴票倪秋萍、汪若其琴艺出众,亦大获好评。民国十五年,上海票房林立,逸社、心心、恒社、律和、韵声、铎社六家票房,倡议成立上海票房联合会,在宁波同乡会召开成立大会时,出席代表有二十余人,公推费席珍为主席。"联合会"的筹备处设在"逸社"内。民国二十二年12月24日逸社庆祝建社十周年,假座贵州路"湖社"举行隆重集会,日夜彩排演出,剧目有:《落马湖》、《洪羊洞》、《战蒲关》、《虹霓关》、《审头刺汤》、《曹操逼宫》、《四郎探母》等。散班时间不详。

交通大学京剧社　京剧票房。成立于民国十四年(1925)。地址在徐家汇交通大学

体育馆三楼，为交大师生创办。主要成员有孙师白等。孙为安徽桐城人，青年时期就读于天津南开中学，即学唱京剧。该社经常彩排演出，四大名旦及马连良、周信芳均有照片相赠；演出剧目有钟启英、徐厚《投军别窑》，彭中立《打鼓骂曹》，钟启英、秦绍基《拜山》，徐厚《贺后骂殿》，章绍周、李家琨《坐宫》，童秀芳《女起解》，孙浔《打棍出箱》，王宗慰《三堂会审》等。该社并曾应邀往无锡国货展览会演出。民国三十年底日军占领上海租界后，该社活动暂停。抗日战争胜利后，恢复活动。1952 年因大专院校调整停止活动。1956 年改建为交通大学工会京剧组。

申商京剧部　京剧票房。创办于民国十七年(1928)。地址在南京路劝工银行三楼。创办人袁履登。创办时，多系雅歌集成员，有张中原、尤菊荪、徐再英、李白水、郑孟霞、蒋勃公、张哲生、毛家华等。教师有关鸿宾等。经常举行彩排。民国十九年 10 月 10 日彩排，演七出戏，有张中原《打严嵩》，尤菊荪《凤凰山》，大轴为李白水《一捧雪》。民国二十四年 1 月，假座贵州路“湖社”彩排，演出新剧《全本明末痛史》，在票房尚属首创。散班时间不详。

红　社　京剧票房。创办于民国十七年(1928)底。民国十八年 1 月，假座南市西仓路一百二十六号徐品记戏装店第一次彩排。同年 5 月 4 日，始在宁波同乡会召开成立大会。社址原在望平街二百六十四号，后迁至北山西路德安里二百十三号。创办人吕松声等。民国十八年 10 月改组，由二十三人组成执行委员会，选夏禹飏为主席。设有剧务、文书、会计、游艺、宣传、交际等组，由各委员分工担任。主要成员有伍月华、于吉顺、王雪尘、沈炳龙等。其第一次彩排剧目，有吴琼、吕松声、徐品丹之《二本虹霓关》等。同年 11 月，假座宁波同乡会演新剧《洗耳记》及《孔子过泰山》，为票界所罕见。民国十九年 3 月 23 日，假座北四川路横浜桥中央大礼堂彩排，日夜两场。日场八出戏，大轴为王雪尘、沈炳龙之《全本乌龙院》。夜场十出戏，大轴为沈炳龙、丁丽珍、方辅臣之《水淹七军》。该社曾应浦东新场肇小学之邀，前往演戏，被称为“浦西票房到浦东演戏之第一次”。散班时间不详。

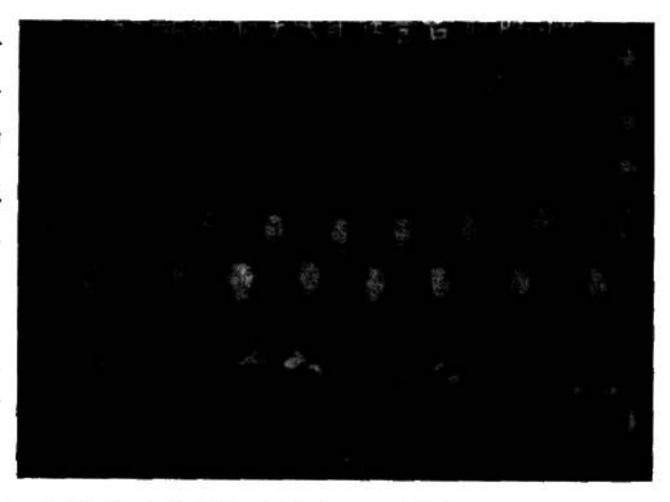
友声旅行团国剧组　京剧票房。创办于二十世纪二十年代末。原名友声旅行团京剧部，四十年代改名国剧组。地址初在劳合路(今六合路)牛庄路口。民国三十五年(1946)迁威海路黄陂北路口一幢四层花园洋房内，房主为谢宝森。初时负责人为孙钧卿、刘占虚，同年改选，名誉组长朱锦帆，组长荣宝锦。成员有王茂祺、吴雪樵、石品芳、王玉田(后下海)、卜乐兰、汪国桢等。教师有叶菊仙、李富春等。该组由申新纱厂出资赞助。每天有活动，教师按日期分行当教戏。平均每月一次彩排，并常演堂会戏、义务戏，规模颇大。上海解放初期，该组照常活动。1949 年 11 月 20 日，曾在宁波同乡会彩排，日夜两场。日场七出戏，大轴为《狮子楼》。夜场七出戏，压轴为《群英会·借东风》，大轴为《战长沙》。同年 12 月 31 日又在上述地点彩排，日夜两场。日场六出戏，大轴为《四郎探母》，夜场六出戏，压轴为《玉堂春》，大轴为《珠帘寨》带《收威》。抗美援朝初期，曾参加上海市京剧艺友联谊会组织义演，在中国大戏院演六出戏。大轴为王少福、汪国桢、张启照、袁振庭、周荣芝、曹振中

之四演《金钱豹》。1952年，曾为德本善堂在中国大戏院义演《群英会》(《打盖》止)、《龙凤呈祥》连《周瑜归天》，胡昌遂、曹振中、汪国桢三演周瑜。后又曾为流动诊疗车义演于中国大戏院，全体成员反串演《八蜡庙》，名演员芙蓉草(反串褚彪)、朱兰春(反串黄天霸)及王玉田(反串小姐)、包式先(反串金大力)等参加演出。高盛麟、杜近芳、杨宝忠、鲍吉祥、苗胜春、李克昌、杨瑞亭等均曾去该组织参加活动。散班时间不详。

湖　社　京剧票房。成立于民国二十三年(1934)。地址在贵州路。民国二十五年初，因故停顿。同年10月，重新改组后恢复活动。沈莘田任主席，张霆朋任剧务主任，主要成员有名票包小蝶、包幼蝶、殷振贤等。会员每年交会费银元十五无，赞助会员十八元。除自行演剧外，并为上海市各票房彩排提供场所。民国二十四年4月，该社举行第一次彩排。6日剧目为：潘松如《岳家庄》，徐永基、叶春深《上天台》，郾汉如《卖马》，李名正《徐母训子》，崔逖先、钮伯康《黄鹤楼》，王亚东《玉堂春》，傅如珊《白马坡》，方菊珍《四郎探母》，章耀泉三本《铁公鸡》。7日剧目为：钮伯康《黄金台》，包小蝶、徐永基《武家坡》，钱升如《白门楼》，姚庭椿《定军山》，高铁华《洪羊洞》，潘松如《借赵云》，金润庠《打严嵩》，马少荃、陈翠娥、叶荫三《御碑亭》，章耀泉《伐子都》。民国二十五年元旦之彩排，剧目有徐润泉、江鹤山全本《连环套》，包小蝶、李世文、包肖蝶、包幼蝶四演《五花洞》等。散班时间不详。

小小票房　京剧票房。成立于民国二十七年(1938)。发起人程君谋(老生)、包小蝶(旦)、张哲生(净)、蒋勃公(丑)。专为培养少年儿童之京剧爱好者，会员年龄限于十五岁以下。主要会员有罗绮缘之女罗瑞芝(旦，十二岁)、金廷荪之子金元霖(生，十三岁)、程君谋之子程春荪(即程之，净，十四岁)、蒋勃公之子(丑，十二岁)、胡方路之子胡国荣(武生，十二岁)等。民国二十八年初，曾举办救济“孤岛”难童义演一日，全体小票友一律登场。民国三十年底，日军侵入租界，票房停顿。

和鸣社　京剧票房。成立于民国三十年(1941)。同年年底，因日军侵入租界而停顿。民国三十五年8月重建，地址初在牯岭路净土庵，后迁洪长兴饭店内，再迁八仙桥青年会内。社长厉麟士。社员有程君谋、周翕园、何时希、曾心斋、乔志钧、金少刚、龚元强、江子诚、余愚等四十五人。民国三十七年，社长改为乔志钧。顾问：梅兰芳、马连良、盖叫天、黄桂秋。教师：苗胜春、李克昌、杨瑞亭。名演员姜妙香、芙蓉草(赵桐珊)每周亦必往参加，活动十分兴旺。每周六清唱一次，以唱整出戏为主，故又名“星六集”。中华人民共和国成立后改建为星集业余京剧社。



藩声社 京剧票房。成立于民国三十四年(1945)。创办人兼总干事陈大酾(后下海)。主要成员有王玉田(后下海)、童煦庵、戴昌大、徐乃春、朱家晓等。教师:魏莲芳、姜妙香、陈大酾、李克昌。地址初在净土庵楼下,后迁至复兴中路襄阳南路口。民国三十七年地址改在江苏路良友别墅十一号。该社以学术研究为主,兼练唱教戏。每日下午五时至九时,说戏,教唱,练身段,并对剧本、化妆、乐器、舞台布景等进行研究。每星期举行一次类似训练班的教戏活动。散班时间不详。

中国银行国乐会 京剧票房。成立于民国三十五年(1946)。地址在外滩(今中山东一路)十五号。负责人杨文豹、庄继周、戴趾仁、屠淳。名誉顾问梅兰芳、周信芳。名誉会长刘攻芸(银行总裁)。教师:李富春、赵志秋、周文鹤、墨玉如。会员皆为银行职员,经常练唱、排戏,每季度彩排一次。中华人民共和国成立后改为人民银行京剧社。

上海铁路京剧爱好者协会 业余京剧组织。简称铁路京协。其历史可追溯到清朝末年,1949年重建,1979年后再建,用今名。地址在虬江路一千一百五十弄铁路文化宫,隶属于上海铁路文化宫。现任会长张展业,副会长廉永润、廖雄、汪忠泽。常年成员一百余人,每周有活动。该协会前身即"铁路同人会京剧部"。常去沪宁、沪杭铁路沿线一带巡回演出,创作排演了一些新剧目,其中《飞车擒敌》等戏,在市会演中获奖。"文化大革命"中停止活动,1979年恢复后扩建为京剧爱好者协会,聘请俞振飞为名誉顾问,高明亮、陈鹤昆、王家熙等为艺术顾问。在学唱活动中,注重发扬流派,会员学演程派、言派、裘派,曾在上海电视台、广播电台等举办的大奖赛中获奖。每年有两次正式彩排演出,还组织"铁路京剧旅游团",去南京、苏州,与当地业余京剧组织进行交流,共同演唱。该组织至今已持续近八十年,为上海业余京剧组织中历史最久远者。

卢湾区工人艺术团京剧队 业余京剧组织。成立于1949年。地址在重庆南路二百二十九弄五号。隶属卢湾区工人俱乐部。队长孙梦贤,副队长陈光宇、裘文彬。常年成员一百余人,每周有活动。该组织是1949年后在沪最早成立的业余京剧团体之一,五十年代起一直活跃于上海剧坛。"文化大革命"中解散。1979年初恢复活动,首创"京剧大家唱"的活动形式,培养了不少新的京剧爱好者。聘请俞振飞为艺术顾问,王家熙等为艺术指导。多次举办纪念梅兰芳、程砚秋、荀慧生、周信芳等艺术大师的演出集会,组织流派演唱会,并邀请演员、乐师举行学术讲座。该队的全堂武场面,小有名气,常应邀参加各种演出,还常去无锡、扬州等地协助外地业余京剧团排戏。

上海电业职工业余京剧团 业余京剧组织。简称上电京剧团。活动地址在南京东路一百八十一号,隶属华东电业管理局。团长邵隆彪,副团长封荣礼、薛春生。常年成员六十余人,每周有活动。原为上海电力公司京剧组,成立于民国三十七年(1948)2月。1949年以后,重新组建,改为电业工会京剧组,聘请高贵来、林鞶卿等演员传艺。1959年以《钟馗嫁妹》参加上海总工会系统的京剧会演,荣获优秀演出奖。后逐渐停止活动,1982年5月

重新恢复，改用今名。主要为基层电业单位服务，平均每年两次下各电厂演出。

上海复旦大学京剧队　业余京剧组织。成立于1952年，成员以学生为主，因每年学生毕业和新生入学，成员流动性较大，但行当齐全，文武场面兼备，曾排演《花田错》、《大登殿》等戏。除在本校演出，并往其它各高校及工厂演出。曾请陈大濩、杨畹农、孙鹏志等到校教戏。于1969年结束活动。

上海市工人文化宫京剧团　业余京剧组织。简称市宫京剧团。创立于1952年，"文化大革命"中停顿，1976年恢复。地址在西藏中路一百二十号，隶属于上海工人文化宫。负责人为苏兴熇、陈惠运，团长张宏鉴。常年成员六十余人，均为中、青年。每周固定活动两次，一次清唱，一次彩排演出，登台演出的实践多，并常有专业演员辅导，培养了一批各行当较好的业余演员。曾多次举办"京剧大奖赛"及全市性专业、业余交流演出，还常开展全市性的京剧沙龙活动，并经常深入各基层工厂演出。

闸北区工人之家京剧队　业余京剧组织。创立于1954年2月，原名闸北区京剧队。地址在闸北区公安分局内。队长陈治平，艺术顾问苏少卿。是年，为庆祝国庆五周年，在铁路局大礼堂演出《玉堂春》、《坐宫》等。以后陆续排练一些折子戏，为基层单位演出。1955年，闸北区工人之家在乌镇路八十号成立，京剧队移至该处，增加成员，固定每周活动一次，继续排演传统折子戏。李玉茹、陈鹤峰、沈金波均曾往指导。"文化大革命"中，该队停顿。"文化大革命"结束后，恢复活动，负责人仍为陈治平。

同济大学业余京剧团　业余京剧组织。创立于1955年。隶属同济大学。地址在校内。现任负责人许锦文。成员为学校教职员工及学生。五十年代颇为兴旺，曾上演《武家坡》、《大登殿》、《文昭关》、《黄鹤楼》及现代戏《白毛女》等剧。六十年代初还走出学校，到工人俱乐部等处演出。该团先后聘请包幼蝶、刘叔诒、李玉茹、艾世菊等到校辅导或讲学，并邀请俞振飞、言慧珠、黄桂秋、陈大濩、王梦云、李长春等到校作示范演出。老教授陈从周、郑大同、黄蕴元等均积极参加活动。"文化大革命"期间，活动停顿，另成立宣传队，演唱"样板戏"，曾演出《红灯记》选场。"文化大革命"结束后，剧团恢复活动，并曾举办京剧知识系列讲座，在学生中普及京剧常识。

正泰橡胶厂业余京剧组　业余京剧组织。创立于1955年。创办人刘炳仁。最初排演《打渔杀家》、《女起解》、《龙凤呈祥》等剧，其中《打渔杀家》曾获杨浦区演出奖。后排演《红色风暴》、《刘胡兰就义》、《杨白劳之死》等现代剧，巡回演出。"文化大革命"中停顿，改为宣传队，唱"样板戏"。"文化大革命"后恢复，地址在大连路五百十六号，隶属正泰橡胶厂工会。负责人为时嵩美。常年成员十五人，坚持每周一次活动。

交通大学教工京剧团　业余京剧组织。其前身是交通大学京剧社。创立于民国十四年(1925)。1956年，重建为交通大学工会京剧组，仅演《女起解》、《柜中缘》等单折戏。"文化大革命"中，改为宣传队，唱"样板戏"，曾排演过《红灯记》。"文化大革命"结束后，重

新建团，并改今名。地址在交通大学校内。成员为教职员工及学生。具一定演唱水平的演员和乐队成员有：余派老生汪一麟教授，梅派旦脚李竹副教授、老校友张殿民（美籍华裔专家），程派青衣陶秀兰，琴师李永康等。排演剧目有《失街亭·空城计·斩马谡》、《洪羊洞》、《凤还巢》、《锁麟囊》等。除在校内为广大师生演出外，还曾到市工人文化宫等处演出，在社会上有一定影响。

星集业余京剧社 业余京剧组织。其前身是成立于民国三十年(1941)的和鸣社。1956年重建，改今名，由乐俊音负责。1982年9月再建，隶属于徐汇区文化馆文艺组。社长金少刚，副社长陈恩荣。常年成员五十余人，以坚持每星期六集会而著称，人称"星六集"，至今已有四十余年历史。活动内容为钻研传统戏唱念技巧，整理久未上演的剧目，每年彩排演出多次。社员不限于上海，南京、厦门等地都有，还有美国、新加坡华侨，也常来参加活动。该组织历史久远，汇聚部分知名票友，因而颇有声望。

徐汇区工人俱乐部京剧队 业余京剧组织。原为徐汇区文化馆业余京剧队，创立于1956年8月。队长王为实，常年成员三十余人，每月都有活动。辅导教师有杨小佩、李盛泉、刘叔诒等。曾演出《凤还巢》、《水淹七军》、《四平山》、《九龙山》等戏。杨畹农、陈大濩等都曾参加清唱。1957年演出《打渔杀家》，在全市业余京剧竞赛中获优胜奖。"文化大革命"中停止活动，1978年恢复，并改今名。地址在漕溪北路，隶属于徐汇区工人俱乐部。负责人仍为王为实。经常组织清唱及演出。

黄浦区牯岭路街道京剧队 业余京剧组织。创立于1974年，地址在凤阳路二百八十四至二百八十六号牯岭路街道文化站，隶属黄浦区牯岭路街道办事处。负责人冯瑛、徐光璘。常年成员四十余人，每周有活动，活动内容包括京剧清唱，传统戏排练，并自编自演现代戏，屡次获得市、区文化局表扬。由于活动办得兴旺，观众日增，被称为"大光明电影院后面的'小光明'"。

黄浦区北京东路街道京剧队 业余京剧组织。创立于1978年4月，地址在山西南路二百五十八号北京东路街道文化站，隶属黄浦区北京东路街道办事处。负责人陈朝仪、朱懋荣、唐介民。常年成员四十余人，每周有活动，除清唱外，还彩排演出传统折子戏。

上海黄桂秋艺术研究小组 业余京剧组织。简称黄派小组。成立于1979年8月，隶属于中国戏剧家协会上海分会。负责人朱永康、萧维璋。常年成员十六人，均为黄桂秋门徒。自1980年起，平均每月演出一场，上演剧目均为黄桂秋生前名作，如《别宫·祭江》、《蝴蝶杯》、《春秋配》、《起解·会审》等。曾到天津、南京、苏州等地演出，使黄派艺术在全国继续流传。该组整理的《别宫·祭江》、《春秋配》和《祭塔》(剧本曲谱)，已分别由上海文艺出版社和文化艺术出版社(选入《京剧流派剧目荟萃》第四、五辑)出版。由他们整理的黄派艺术，还使专业演员得以受益。

上海梅兰芳艺术研究小组 业余京剧组织。简称上海梅研组。成立于1979年12

月。活动地址在延安西路二百三十八号，隶属于中国戏剧家协会上海分会。负责人为卢文勤、吴迎。常年成员三十人（内有海外组员数人）。不定期活动，专门从事梅派艺术研究。除上海专业、业余演员外，还邀请来沪演出的梅门传人作学术交流，如杨荣环、梅葆玖、沈小梅等，对梅派的唱、念、做、舞进行探讨。整理过的剧目有《生死恨》、《宇宙锋》、《霸王别姬》等。1980 年 3 月，组建“上海梅研组梅派爱好者联谊会”，会员二百余人。并整理编写梅派剧本曲谱近十册，由上海文艺出版社出版，还出版了《梅兰芳唱腔集》及数期《梅讯》。1981 年 8 月 10 日至 12 日，为纪念梅兰芳逝世二十周年，与中国戏剧家协会上海分会及《文汇报》社在上海中国剧场联合举办演出，剧目有《木兰从军》、《天女散花》、《霸王别姬》、《起解·会审》、《生死恨》、《宇宙锋》、《贩马记》、《穆桂英挂帅》等，俞振飞、李玉茹、张南云、沈小梅、陈正薇、夏慧华等均参加演出。

黄浦区文化馆京昆剧之友社　业余京剧组织。简称京昆之友社。成立于 1980 年 10 月。地址在浙江中路三百七十九号，隶属黄浦区文化馆。社长范肇鹏，副社长陈琥、唐家模。常年成员一百余人，每周均有活动，每周日上午举行京昆艺术讲座，初名京剧之友社，1981 年 5 月改用今名。俞振飞为名誉社长。该社的特点是不以自唱自娱为主，而以开展研讨活动，宣传、普及京昆剧为重点。俞振飞、童芷苓、李玉茹、李如春、魏莲芳等均前往“京昆艺术讲座”演讲，华文漪、岳美缇也常至该社讲演拍曲。有录音、文字资料保存。并组织“普及京剧中学生专场演出”，深入各大、中学校开展京昆研习活动。还搜集、整理艺术资料，出版《京昆之友》简报，举办京昆剧照展览，进行“麒派知识竞赛”等活动，在群众中广泛普及、宣传京昆剧艺术。

徐汇区永嘉路街道京剧组　业余京剧组织。创立于 1980 年 9 月。地址在太原路七十六号永嘉街道文化站，隶属徐汇区永嘉路街道办事处，成员约三十余人，每周有活动，以唱传统戏为主，并结合街道中心工作，自编新京剧唱段。

上海师范大学京剧之友社　业余京剧组织。成立于 1981 年底。地址在上海师范大学内。隶属于共青团上海师范大学委员会。负责人为张世凡，顾问李培栋，社长由各届学生担任。常年成员三十余人，每周有活动，活动内容包括举办“兰芝京剧晚会”，由学生表演身段、武功，师生合作演出传统剧目；邀请专业演员来校讲座和演出，使学生了解京剧艺术，李玉茹、迟世恭、艾世菊、孙花满等曾到校辅导；作为学校文艺社团担负外事活动，曾与日本大学生进行“中日文化交流联欢”，向国内外大学生宣传、普及京剧艺术。

静安区政协京剧组　业余京剧组织。创立于 1981 年。创办兼负责人为顾兰君。隶属于静安区政协，地址在区政协内。成员多为本区各民主党派、工商联、侨联的成员和宗教界人士。每周有活动，每年彩排演出两三次，多为传统文戏。

长宁区政协京剧组　业余京剧组织。创立于 1982 年春。地址在愚园路一千一百三十六弄六十号长宁区政协。组长高宗靖，副组长孙敏侯、宋湛清、张溯。组员三十余人，均

为长宁区政协、侨联、工商联的成员。每周有活动，清唱带坐唱整出传统戏（有白口），还自编了一些新唱段，常有外宾和海外友人来参加清唱活动。

永安乐社　粤剧票房。成立于民国十四年（1925）。社址设在永安公司（现华联商厦）楼上，由该公司总经理郭琳爽主持。曾聘请香港粤剧名伶杨业堂为专业教师，演员有郭琳爽、杨雪君、钟凤华、唐观鹏、梁毅民、罗兆贤、麦友云、叶志刚等。演出活动仅在每年春节或喜庆佳日于公司礼堂举行，演出剧目有《山东响马》、《荆轲刺秦王》、《西施》、《潘金莲》、《王宝钏》、《楚霸王》等，在沪、港两地颇有影响。中华人民共和国成立后，该社还参加过义演筹款活动。"文化大革命"初期该社被封禁取缔。

华联粤剧社　粤剧票房。成立于抗日战争胜利前夕（1945年前后），由"华联同乐会"发起组成，聘请粤伶麦少峰、何少帆、区光强、杨少波担任演技指导，梁风、冯远怀为音乐唱腔教师，演员有邓莱臣、黄梁、李锐祖、柳振华、罗黛琳、叶雪霞、李锡尧、马文萍等。对外公演，并参加义演或电台义播等活动，演出剧目有《梨花罪子》、《木兰从军》、《昭君出塞》、《夜送京娘》、《拉车被辱》、《归来燕》等。该社营业兴隆，几与专业粤剧团媲美。惜在民国三十六年（1947）某晚，因走电失火，全部财产化为灰烬，只得宣告解散。

联谊粤剧票房　粤剧票房。成立于民国三十六年（1947）底。由粤剧票友黄维庆、吴逸卿发起组成。成员为原"华联粤剧社"全部演员，戏剧教师由区光强、何少帆担任，音乐唱腔教师由李叔良担任，演出剧目与"华联粤剧社"大致相同。中华人民共和国成立后归虹口区文化科领导，更名为"联谊粤剧团"，成员有黄维庆、吴逸卿、李叔良、李明耀、刘达云、刘萍、李曼英、李云、陈敏华、唐荣健、梁佩芝、梁冰丽、梁华珍、安佩文等。抗美援朝时期，该团曾在丽都花园戏院举行义演，演出《嫣然一笑》，以两场演出所得作为"鲁迅号"飞机捐款。"文化大革命"初期停止活动。

晓声业余滑稽剧团　滑稽戏票房。1949年夏，由报关行职员李庚棠、银行职员李晓棠昆仲组织并主持，共二三十人，在李氏寓所活动。一度假大沪、沪声电台播音，以演独脚戏与说唱为主；后请滑稽戏编剧于斗斗根据文明戏改编了滑稽戏《礼义廉耻》，由裴凯尔导演，演出时，滑稽戏著名人士莅临指导，报上也作了报道。因经费不足，及部分骨干如叶一青、周艺凯、沈如春、徐晋等先后拜师下海，遂于1951年春解散。

汇星业余滑稽剧团　滑稽戏票房。1949年11月，由徐汇中学、徐汇女中及其他学校的学生和青年工人组成，共三四十人。张锡庆、魏敦山先后任社长。活动地点徐汇中学。曾得九龙呢绒公司资助。先在大中华、大陆广播电台播音，后编演了配合卫生宣传的滑稽戏《小饭店》，下里弄、学校、工厂演出，又兼演独脚戏。1950年春节前，假天宫剧场上演大型滑稽戏《妈妈不要哭》，聘筱快乐任顾问，影星欧阳莎菲任艺术指导。不久，钱祖恩、张锡庆拜姚慕双、周柏春为师，改名钱双恩、张双勤。魏敦山、董尧坤拜小刘春山为师（董改名尧春）；朱锦沛拜程笑亭为师，改名朱福亭；王丞新拜裴凯尔为师，改名王艺星，均成为专业演员。剧团于1952年9月解散。

上海近现代昆曲曲社一览表

曲社名称	建散日期	创办人及负责人	曲师及主要曲友	活动范围	备注
赓飏集	建于道光年间（约1821—1850）解散时间不详		张云卿、王柳桥、金蓉江、乔梓等	上海、松江、苏州等地	徐凌云《曲集源流表》云："道光时。苏松首局"
姜局	建于道光年间，散于民国初期	姜三爷（南市姜衍泽药店主人）	张子祥、顾鸞堂、童笏卿、何桂笙（高昌寒食生）等	上海旧城一带	《曲集源流表》云："乃系上海本帮局首，"具体集名不详
怡怡集	建于咸丰初年（1851）解散时间不详		王拙如、姚澹人、舒春圃、邓顺之、韩华卿等	上海旧城一带	
聚芳集	建于咸丰三年（1853）散于光绪年间（1857—1908）		富室子弟（名不详）	上海旧城一带	聚芳集与集贤集见王韬《瀛堧杂志》
集贤集	建于咸丰三年（1853）散于光绪年间（1857—1908）		富室子弟（名不详）	上海旧城一带	
钧和集	建于光绪初期（约1875—1880），散于光绪中叶（约1885—1890）		陈柳溪、钟子能、童怀之、李星圃	上海旧城一带	系上海本帮曲社，能自制"家生"（乐器、道具）。后衍分出箫红集及二弥集
清飏集	建于光绪中叶（约1885—1895）解散时间不详		徐小仓、沈兰叙、郭少泉、周少屏等	上海旧城一带	本帮曲社。社址在邑庙飞丹阁，即九曲桥湖心亭对面帽子厅。平襟亚《上海昆曲集社源流简史》云：建于光绪二十六年（1900）
箫红集	建于光绪中叶（约1885—1890）解散时间不详		张八、陈友山、罗文甫、王琴香、龚幼春等	上海旧城一带	由钧和集改组而成

（续表一）

曲社名称	建散日期	创办人及负责人	曲师及主要曲友	活动范围	备注
二弥集	建于光绪中叶（约 1885—1890）解散时间不详		陆泰金、陆星□、沈梅亭、沈云卿等	上海旧城一带	由钧和集改组而成
拍红集	建于光绪中叶（约 1885—1895）解散时间不详	何瑞棠	朱鹤卿、章连孙、潘月桥、杨小云等	上海租界地带	社址在六马路（今北海路）华商总会内。《昆剧演出史稿》所载谱红集疑即此社
旷音集	建于光绪后期（约 1895—1908）解散时间不详	赵鉴湖、朱小香	杨也良、沈粹生等	上海旧城及租界一带	
咏和集	建于光绪后期（约 1895—1908）解散时间不详		王三省、潘杏堂、穆少香、王春洲	上海旧城及租界一带	
遏云集	建于光绪二十六年（1900），散于清末（约 1910 年）		陆霭堂、浦叔口、陈毅侯、杨诚庵等	市西一带	社址在胡家宅闲庐，后并入鸣盛集
霓裳集	建于光绪二十六年（1900），散于民国年间		程心阁、包剑秋、郑锦峰、许子荣等。曲师：程梅卿	上海租界地带及旧城	社址在云南路，后并入赓春社
嘤求集	建于光绪三十三年（1907），散于民国年间		吕润之、徐讷甫、顾志新、高少堂、赵厚斋、周采臣等。曲师：严莲生	上海租界及旧城地带	民国二十年后曾一度停止活动
钧天集	建于光绪三十三年（1907）后，散于民国二十年（1931）前后		李丽水、赵子镛、郑耕莘、姚子田、倪锡耀、张玉笙等	上海市中心	社址在日升楼后香粉弄内
挹清集	建于清末民初（1910 年前后），散于民国年间		许公若、程鸿增、陈少岩、纪小亭、尹丽生、吴谓聘等	上海、湖州等地	为湖州丝业帮曲社
锵鸣集	同上		吴石泉、周慕桥、邱梓琴、何桂笙、何雨文、孙吟笙等	闸北、虹口一带	

（续表二）

曲社名称	建散日期	创办人及负责人	曲师及主要曲友	活动范围	备注
吴局	同上	俞粟庐、程藕卿	俞粟庐、程藕卿、张少琴、陆凤初、郑子和、张云亭、严周卿、姚淡臣等	上海、苏州等地	苏州帮，具体社名不详
鸣盛集	建于清末民初（1910年前后），散于民国年间		朱起莘、王伯年、方樵苓、方选青、方叔涛等	市西一带	由遏云集归并成立，后并入振声集
吉云集	建于清末民初（1910年前后），散于民国年间		程蔼山、叶泰峰、郑哲生、席丽生等	南市一带	南市棉花帮，社址在棉业公所内吉云堂
振声集	建于清末民初，散于民国年间		胡霁如、费子昭、周莼卿、周紫垣等	市西一带	社址在台湾路徐园，后并入赓春社
风社	民国前期	李恂如	殷菊浓、朱鼎彝之大小姐、三小姐	上海市中心	社中多为女曲友
青社	建于民国前期，散于民国后期	徐铬青	徐凌云、管际安等。曲师：金寿生	上海市西及市中心	创办人一云陈如春
夏声社	建于民国前期，散于民国后期		徐凌云、管际安等	上海市中心	
赓和集	建于民国前期，散于民国后期	李伯缘	赵吕云、钱辅庭、汪君仙、黄吟秋等。曲师赵桐涛、汪桂生、陆巧生、钱宝庆，丁兰荪等也拍过曲	沪北	沪北钱庄帮，社址在致远街富康里李伯缘家
润鸿集	建于民国三年（1914），散于抗日战争时期	王叔炎、王慕诘	宋志任、蔡幼牧、孙嵾卿，曲师：陈桂生	上海及杭嘉湖地区	社址：旧城乔家浜南市群学会
和鸣集	建于民国初期，散于民国二十六年（1937）		周殷生、张某良、郁屏周、赵鉴湖、杨成庵、毛鹤僧等	上海市中心	

（续表三）

曲社名称	建散日期	创办人及负责人	曲师及主要曲友	活动范围	备　注
银联社	建于民国十年(1921)前，散于抗战时期(1945年前)	沈楚成、周文华	钱鼎鼎、周仲宜、柳芸湄、吴午樵、方洁、姚季琅、王臣川、王介安、胡沅高等，曲师：陈凤鸣、沈三明	上海市中心	又名吟泉社全称为银钱业联谊会昆曲组，社址在南京路劝工银行内，一说发起人为王老泉
保存社	建于民国十一年(1922)前后散于民国二十三年	穆藕初、张紫东	孙咏雩、项馨吾、穆藕初、张紫东、俞振飞、徐境清、李式安等曲师：陈凤鸣。	上海市中心	为支持昆曲传习所而建
雅声社	约建于民国十三年(1924)，散于抗日战争时期	唐璞丞。顾问：徐凌云、张宝鉴、郁炳臣	陈葆藩、陆沛君、赵伯英、王可权、陆彬儒、陈强夫，曲师：万熙君	上海市中心	由俭德会主办，全称为俭德储蓄会艺术股昆曲团
永言社	约建于民国十四年(1925)至民国十九年间，散于1949年后	夏焕新	方佩英、朱尧文	上海市中心	常与赓声社、吟泉社进行同期演出
咏霓社	建于民国十八年(1929)前后，有活动		葛凡吉、徐太太、叶小泓。曲师：陈桂生	上海市中心	
倚云集	散于民国二十年(1931)前后	徐彦如	钱颉生、陈子屏、殷震贤、潘润生、徐树嘉等	上海租界及旧城地带	一云倚声集
大成社	建于民国二十六年(1937)，散于中华人民共和国成立前夕	张琴倩	庄一拂、朱尧文、胡瑞棠、费启松、郑玉荪、叶小泓、王琪华、汪潭华、陈天乐等	上海及江苏、浙江一带	为抗日战争期间上海最有影响的曲社，曾出版过《大成曲刊》
上海戏曲研究会	建于民国二十七年(1938)，散于民国三十四年(1945)	褚民谊、沈衡逸	彭志敏、褚民谊、溥侗、沈衡逸、李恂如等	上海	会址在复兴中路，初发起者尚有听香馆主等
上银社	建于民国二十九年(1940)		陈洪年、陈禹九、胡福章、张亚孚、朱协卿、贝祖武等	上海市中心	全称为上海银行同仁剧社昆曲组

（续表四）

曲社名称	建散日期	创办人及负责人	曲师及主要曲友	活动范围	备注
虹社	建于民国三十四年(1945)前后，散于1949年	方佩茵、李希同	蔡佩秋、蔡漱六、沈竹如、蔡令晖、汪一兼	市西	以女社员为主，社址在愚园路镇宁路
古逸社	抗日战争期间有活动	心词主人	杨佩宜、刘啸仙、顾祯祥	上海市中心	隶属于古柏票房下的曲社
海关社	抗日战争时期有活动	声禅居士	缪子彬、姚勤存、姚遇华、伍青萍、武卫伯、费汉卿、王仲钧、甘光荫等。曲师：郑传鉴、张传芳、周传瑛	上海市中心	全称：海关俱乐部昆曲组
复旦大学京昆研习会	1982年	名誉会长：俞振飞　前任会长：蒋剑萍　现任会长：刘露	复旦大学师生	江湾五角场地区	社址：邯郸路220号，上海复旦大学内。岳美缇等常至该会拍曲
武夷中学昆剧组	1982年	组长：许琳	武夷中学师生	市西一带	社址：武夷路武夷中学内，该校在昆剧组基础上成立长宁区业余昆剧学校

上海京剧票房一览表

票房名称	成立年月	地址	主要成员	主要活动情况	备注
震环社	宣统三年(1911)	三马路（今汉口路）大新街（今湖北路）孟渊旅馆内	发起人：江子诚（艺名江梦花）。主要成员：王颂臣、林绍琴、黄一斋、陈道安、朱伯房、缪子青、唐静安、罗亮生等	不久即解散	
文化社	民国元年(1912)	原址不详。后迁至芝罘路东顺兴里	初时社员仅有成秋棠、钱琴东、郑鹧鸪等数人，后来发展至六七十人。主要成员有李鱼目、李端九、裘剑飞及琴师张镛祥、周梓章等。名誉社员有冯叔鸾、周剑云、郑正秋等		

（续表一）

票房名称	成立年月	地址	主要成员	主要活动情况	备注
歌庐	民国初年	白克路（今凤阳路）居仁里	发起人：吴降庚、钱琴东。社员有李瑞九、邬雨辰等20余人	民国四年（1915）曾在爱俪园（原址即今上海展览中心）与久记社合演义务戏	后与久记社合并
余时学会	民国初年	石门路公兴里	负责人：罗亮生、屠开征、屠开泰。主要成员：梁秉钧、吴润身、李廉甫、唐文义、萧天呆、朱竹君等	研究、排演京剧。曾在天仙茶园演出	
振声社	民国初年		主要成员：张廷贵、刘云生、王玉书、沈豹臣、胡仲龄、苏雪安等		
鸣和社	民国初年		主要成员：管海峰、毛乾丰、陈刚叔（天罡侍者）等		
中华票房	民国三年（1914）	白克路居仁里口	发起人：王玉书、孙豹臣。会员约10余人，系颜料业人员		
中华公会	民国初年		负责人：王晓籁、张啸林、余叶封、吴老圃		
上海票房	民国八年（1919）	顾家弄陈志刚家，屋内装置戏台小而精美，为上海票房有戏台之始	发起人：徐一民、罗铁臣、周仲卿、陈志刚等。社长：周兰纫、陈志刚	曾假座大舞台举行彩排	成立仅一年余。民国九年10月解散
中国体育会票房	民国八年（1919）		会长：徐耀祥（租界工部局职员）。会员多系工部局人员。教师有张德福等	民国十二年全体会员加入中国体育武德会	
韵社	民国八年（1919）	原在北站附近，后迁福生路，民国十五年迁至大通路（今大田路）新康里1072号	民国十三年负责人胡伯翔，京剧团主任张松龄，教员：周永泉、朱锦芳。团员有陶笑舫、居蕙萱、曹乃谦等数10人。民国十四年9月改组，名誉社长李兰亭，社长颜淼兰，聘教师苏少卿、杨玉楼等，团员有曹乃谦、周福奎等	民国十四年1月1日曾在南京路市政厅举行6周年纪念演出。民国十六年中秋节举行彩排	原为俭德储蓄会京剧团，民国十六年7月27日改名韵社

（续表二）

票房名称	成立年月	地　址	主要成员	主要活动情况	备　注
同谊社	民国十一年（1922）9至10月间	宁波路渭水坊	由雅歌集、久记社、上海票房一部分票友共同组织		成立不久即解散
习韵庐	民国十一年（1922）秋	大新街迎春坊	发起人：王培元。主持会务者：林如松。社员有数10人		
基督教青年会京剧社	民国十二年（1923）6月23日	四川路201号	会长：许长松。顾问：钱养田。剧务主任：李白水。教师许亮宸、樊耘卿	自成立至民国十九年2月共彩排32次。主要剧目有《哭灵牌》、《法门寺》、《鸿鸾禧》、《太白醉写》等	
兰　社	民国十二年（1923）	六马路（今北海路）中央大戏院西隔壁，装饰讲究	负责人：孙兰亭。社员有戴葆成、何五良、吴钟灵、陈梦渔等。多为商界人士	民国十四年12月底，假座西藏路宁波同乡会举行成立二周年庆祝会演，剧目有《打棍出箱》、《瞎子闹店》等。民国十五年6月19日，在社内举行庆祝北伐胜利大会。该社每年有堂会演出二三十次	
荣　社	二十世纪二十年代		创办人：黄金荣		类似恒社
仁　社	二十世纪二十年代		创办人：张仁奎		类似恒社
群季票房	民国十二年（1923）7月	浙江路341号。后迁劳合路（今六合路）	创办人：余家谷。顾问：马宝刚、蒋砚香、江咫园。主要社员：陈雅轩、李步梅等	主要剧目《四郎探母》、《黄鹤楼》，常为人家喜事演堂会戏	

（续表三）

票房名称	成立年月	地　址	主要成员	主要活动情况	备　注
正谊社	二十世纪二十年代	南京路大陆商场七楼	主要社员：戎伯铭、陈景塘等。教师：张德福、孙庆芬	剧目有《白水滩》、《捉放曹》	民国二十五年(1936)7月13日，举行征求新社员大会，并举行彩排
京胡研究社	民国十三年(1924)初成立，同年5月添设女子部	南林里新民公学内	创办人：林如松。社员50余人	以教授京胡演奏法为主	
畅　社	民国十四年(1925)	虹口东恒路3043号	总务主任：金长康。教师：刘占虚等。主要成员：李志禹、包承云、张师翰等	主要剧目有《御碑亭》、《艳阳楼》等	民国十八年11月2日假座中央大会堂举行四周年纪念彩排
铎　社	民国十四年(1925)6月	南市西仓桥街，社内设有应接室、吊嗓室、习戏室、习武室、书报室、办公室等	理事长：俞锡麟。剧务主任：徐子仪。社员有徐志云、李鹏飞等。民国十五年社长为任某，副社长李如龙、裘明翰，聘何颐馨、仉金利为武戏老师		
韵声票房	民国十四年(1925)	民国路（今人民路）旧仓街	社长：杨子芬。副社长：周惠山、殷进源。教师：程毓章、何润初。社员有100余人	每晚为教练时间，每星期小排两次，每月大排一次	
如是票房	民国十四年(1925)	兰维霭路	顾菊蝶、姚瑞莲等	民国十六年中旬，曾举行二周年纪念彩排，并分赠纪念特刊	
圣约翰大学京剧社	二十世纪二十年代	圣约翰大学（原址今为政法学院内）		逢年过节有彩排	

（续表四）

票房名称	成立年月	地　址	主要成员	主要活动情况	备　注
普益祥	二十世纪二十年代	大东门淡家弄。1926年初新辟彩排室，能容500人	关星樵	民国十五年(1926)1月12日曾在南市老棉祠街丁宅堂会彩排，演10出戏，有全本《琼林宴》等	
大同票房	民国十五年(1926)	六马路(今北海路)永安坊。后迁至新北门沉香阁对面	剧务主任：孙钧卿。主要成员：俞云谷、毛如龙、徐星晨、费剑龙等，教师：梁喜芳等	民国十六年10月27日，假座更新舞台举行庆祝建社一周年彩排。孙钧卿演《雪杯圆》、《战蒲关》双出。民国十七年12月22日，假座宁波同乡会举行建社二周年彩排。剧目有《汾河湾》、《长坂坡》	
雅风票房	民国十五年(1926)	小南门外九华路	剧务：黄时中等。音乐：田炳章、龚瑞。教师：刘占虚、钱养田、牛小山。琴师：王增禄	民国十八年4月18日，为纪念建社三周年，在宁波同乡会彩排，日夜两场。同年11月15日，排演《狸猫换太子》	民国十七年创办雅风义务学校，一切经费由该票房负担
心心票房	民国十五年(1926)	老北门晏海街	张耻呆、俞云谷、槐阴居士、沉香馆主等	民国十五年5月29日，假座西门少年宣讲阁举行第一次彩排。同年8月1日，假座丹桂第一台，对贫民施诊给药筹款义演	民国十五年为筹备成立上海票友联合会发起单位之一
美和票房	二十世纪二十年代	新闸路北兴里45号	唐良誉、郭秋声等。教师：刘璧麟	民国十六年(1927)9月3日曾为欢迎新社员举行彩排。大轴为唐良芝、吴子贵《南天门》	

（续表五）

票房名称	成立年月	地址	主要成员	主要活动情况	备注
辰社	民国十六年(1927)	霞飞路(今淮海中路)振平里32号	包小蝶、陆鼎荣、文英、守愚、贺稚英等	民国十七年12月10日下午，假座宁波同乡会举行首次彩排，大轴为包小蝶、程醉生全本《四郎探母》	
乐社	民国十六年(1927)3月	初在平望街东福致里。1927年7月迁浙江路中旺弄，有宽大舞台，布置华丽	创办人：李如龙、俞志行等。教师刘璧麟、韩春祥等。名誉董事：夏月润、潘月樵	民国十六年8月21日，举行首次彩排，演10出戏，大轴为许窥豹、余之影、黄寅荪、施金璋《大回荆州》	
尔尔票房	民国十七年(1928)端午节	汉口路14号	创办人：浙江实业银行职员。主要成员：杨彭年、吴性栽、胡梯维等。教师：刘璧麟	马连良曾往参加活动。民国十六年曾假座青年会彩排，演7出戏。大轴为胡梯维等《群英会》	
新新票房	民国十七年(1928)8月	初在九江路平乐里95号。1930年初，迁南京路余兴里	会董：陈云川。会长：张心影(1930年改为陈云川)。副会长：钱宝孙。名誉会董：戴君卿、谈楚卿。教师徐宝元、刘晓波。琴师：黄维忠	每晚教戏、学唱	
竟益票房	民国十七年(1928)10月	梅白格路(今新昌路)庆安里	会长：李文彬。副会长：顾震浩、顾寿朋。会员：华志贤、叶洪涛等40余人。成员多为金业交易所人员。教师：何颐馨。琴师：李雅春	每晚练习	
乐游社	民国十七年(1928)	宁波路渭水坊258号	应文楚、孙振发等。教师：关鸿宾	民国十八年10月26日，假座宁波同乡会彩排，庆祝建社一周年，演8出戏。大轴为应文楚《南阳关》	

（续表六）

票房名称	成立年月	地　址	主要成员	主要活动情况	备　注
咏声票房	民国十七年(1928)	西门方浜桥孔家弄	创办人：李如龙、吕松声等。主要成员：励善祥、马鉴明、励一琴等	民国十七年10月14日假座宁波同乡会举行首次彩排。日场6出戏，夜场9出戏	
申商京剧部	民国十七年(1928)	南京路劝工银行3楼	负责人：袁履登。主要成员：张中原、尤菊荪、徐再英、李白水、郑孟霞、毛家华、蒋勃公、张哲生等。教师：关鸿宾等(由雅歌集成员改组)	民国十九年10月10日彩排，剧目有《打严嵩》、《凤凰山》、《一捧雪》等。民国二十四年1月5日，假座贵州路湖社彩排，剧目有全本《明末痛史》，为票界首演	
寒　社	民国十七年(1928)		负责人：邓季厚	民国十七年农历10月20日，在宁波同乡会彩排	
联益社	民国十七年(1928)		创办人：华商电气公司职员	民国二十五年11月12日孙中山先生诞辰纪念日，在大东门普益社举行彩排	
溦云票房	民国十七年(1928)	贝勒路(今黄陂南路)华盛顿里	周锡霖、李剑庭、张问鑫等。教师：沈少亭、卢少元。琴师：杨凤鸣		
中华公记	二十世纪二十年代	云南路	马宝刚	民国十八年(1929)7月1至5日，组织上海票友往杭州参加西湖博览会。汇演5天，其中俞振飞演3天：1日晚《群英会》，2日晚头本《虹霓关》，3日晚《一将难求》	

（续表七）

票房名称	成立年月	地　址	主要成员	主要活动情况	备　注
平　社	民国十八年(1929)	原址不详，1933年迁爱多亚路(广西路)西	杨拱人、凌云程、孙德祉、赵文斌、徐慕觉、唐福昌、朱剑虹等	每年春秋两季彩排。民国二十二年9月9日，假座湖社举行彩排，有杨拱人《白马坡》、朱剑虹《周瑜归天》	
精武体育会京剧部	二十世纪二十年代	北四川路横浜桥	曹国梁、钱志新、彭国怀、梁树亨、古莲心、刘孟渊等。教师：苏云章	民国十八年(1929)6月15日晚，假座横浜桥中央大会堂彩排，演8出戏，大轴为卓卤斋、庄吕尘全本《空城计》。民国十九年4月26日在横浜桥福德里彩排，日夜两场	
新声票社	二十世纪二十年代			民国十八年(1929)3月底彩排	
集益票房	二十世纪二十年代			民国十八年(1929)5月底彩排	
集智社	二十世纪二十年代	海宁路天保里后顺征路61号	张抱中、金润初、张锡德、过鹏程等。教师：程毓章、张桂卿	民国十八年(1929)6月9日，在宁波同乡会彩排，日夜两场，演二十余出戏，有过鹏程《探阴山》、王肇博《麒麟阁》等。同年9月曾在徐园演出	
上海银行京剧部	二十世纪二十年代	北四川路塘沽路口	郭维藩等。教师：刘占虚、吴星樵	民国十八年(1929)10月9日，在同济路银行宿舍举行首次彩排。民国十九年4月5日，在青年会彩排，有全本《玉堂春》等戏	

（续表八）

票房名称	成立年月	地　址	主要成员	主要活动情况	备　注
天蟾票房	民国十八年(1929)	初在乐群坊后迁汉口路民庆里646号，有楼房3幢，大小20余间	创办人兼会长：顾目波。副会长：樊毅。剧务主任：谭云龙。会员300余人	民国十八年11月6日，在天蟾舞台彩排，演9出戏，大轴为瞿瑞、陈浩然《连营寨》	
六五票房	民国十八年(1929)			民国十九年9月12日，在宁波同乡会举行一周年纪念彩排，有洪雁宾《徐母骂曹》、郑正道《辕门斩子》等	
遏云集	二十世纪二十年代	南京东路贵州路口	负责人：王一斋。会员皆盛世元音及铁路同人会之成员。教师：孙芝圃、冯二狗		
履　社	二十年代	福州路儿童书局楼上	创办人：袁履登。负责人：吴国璋。主要成员：顾子言、彭祖荣、胡汉云、王世文等		
天籁票房	二十年代	外虹桥北斐仑路(今九龙路)平安里50号	程毓章等		
海关同仁票房	民国十八年(1929)10月10日成立	初在北四川路仁智里。抗战胜利后迁南京西路479弄10号	成员皆为海关职工。抗战胜利后，负责人为丁贵堂(社长)、步履中，成员有41人	民国二十四年曾在湖社彩排，日夜两场。民国三十年底，日军进入租界后停顿，抗战胜利后恢复活动	原名海关总会京剧部，抗战胜利后改海关同仁票房
海关华员联合会	二十世纪二十年代	北四川路邢家桥路祥余里1号	皆为海关职员		
上海市警察局俱乐部平剧组	二十世纪二十年代		皆为市警察局人员		
上海公共租界工部局华员俱乐部平剧组	二十世纪二十年代末		皆为工部局人员		
烟　社	二十世纪三十年代	西藏路宁波同乡会4楼	许紫云、周文慧等烟酒业同业公会人员		

（续表九）

票房名称	成立年月	地　址	主要成员	主要活动情况	备　注
联欢集	二十世纪二十年代	马浪路454号	聘产保福、许紫云等为教师		
正韵社	二十世纪二十年代	交通大学体育馆3楼	尚树声、王振铭等		
卫　社	二十世纪二十年代	闸北“淞沪保卫团”第二团第二队内	王幼春、刘晓波等		
电霞社	二十世纪二十年代	南市侯家浜计家弄	邱俊卿等电报局人员		
八佾雅集	民国十九年（1930）2月23日	八仙桥八仙坊1号	创办人：聂少萱、魏福孙、陈伯庸、魏莘生等	民国十九年4月6日，在宁波同乡会举行成立纪念彩排	
阳春社	民国十九年（1930）10月成立	原在福煦路（今延安中路）福明村，1947年迁卡德路（今石门二路）三慰一村28号	负责人：孙钧卿、包式先、金宗宪、夏邦琦、郁钟馥、王仲钧		民国三十年底上海租界沦陷后停办，民国三十五年重建
大新票房	民国十九年（1930）	汉口路慕尔堂对面	会长张心影，剧务主任魏松年、叶洪涛。顾问：黄绍荣。会员近70人		
大成剧社	民国二十年（1931）	七浦路无锡同乡会内	创办人：徐锦昌等。主要成员：唐竹平、王绍文、马振亚、龚自强、陶楚白等	民国二十年7月4日，曾在无锡同乡会彩排，有《空城计》、《四盘山》等9出戏	
沪江大学国剧社	民国二十一年（1932）	沪江大学内	主要成员：尤菊荪、沈伯年、赵培鑫、吴老圃、贺稚英等。顾问：王晓籁、袁履登	民国二十二年初曾在学校第一次彩排。民国二十三年6月9日，在湖社作第五次彩排，有《五台山》，尤菊荪《水淹七军》，袁履登、郭脩脩、吴老圃《开山府》、黄振东、贺稚英《四郎探母》孙兰亭全本《追韩信》	民国三十年底，因上海租界沦陷停顿。抗战胜利后恢复活动。1952年停止

（续表十）

票房名称	成立年月	地　址	主要成员	主要活动情况	备　注
华　社	民国二十年(1931)7月	云南路裕德里	社长：郭远振。副社长：程幼甫。社员70人。教师：刘璧麟、李文元。琴师：王君田	经常彩排	
明星影片公司京剧组	二十世纪三十年代初		负责人：周剑云、郑正秋、张石川。主要成员：洪深、胡蝶、宣景琳、赵丹、徐琴芳、郑小秋、陈铿然、徐欣夫、顾梅君、顾兰君等	在《歌女红牡丹》、《银星幸运》等影片中摄制京剧演出场面	
斌　社	民国二十二年(1933)初	广东路金隆街	创办人：孙钧卿、朱士良、张师翰。社员200余人		
菊　社	民国二十二年(1933)1月	派克路(今黄河路)西祥康里81号	负责人：刘菊禅		
平剧研究社	民国二十二年(1933)10月	白克路(今凤阳路)侯在里10号	创办人：刘菊禅、刘菊鹏、费国禧、黄修伯等	民国二十二年10月3日，在湖社庆祝成立彩排，演9出戏，大轴为黄修伯《珠帘寨》。民国二十三年1月7日，在湖社彩排，大轴为王幼琴《醉酒》	
邮务工会京剧股	二十世纪三十年代	虬江路广舞台后	贾福棠、尚树声等	民国二十三年(1934)1月21日，曾在湖社彩排，有王震百《胭脂褶》、王裕功《投军别窑》	
四明储蓄会平剧社	民国二十三年(1934)	南京路四明储蓄会总会	吴子良、林仲周、谢瑞森等	民国二十三年，9月22日，曾在航运广播电台演播7出戏	
公余平剧研究社	民国二十三年(1934)8月	虹口长阳路432号	社长：沈介孚。主要成员：梁克锦、王步瀛等		

（续表十一）

票房名称	成立年月	地　址	主要成员	主要活动情况	备　注
大众票房	民国二十四年(1935)	南市斜徐支路60号对面	创办人：杨树良。成员100余人	民国二十五年8月22夜，曾在大东门谈家弄普益社举行首次彩排	
中国实业银行京剧组	二十世纪三十年代		程君谋、孙春农等。琴师：周振芳等		
声　社	二十世纪三十年代	爱文义路(今北京路)成都路口	负责人：徐天生、张启良。社员60余人。剧务陈志强、黑牡丹。教师：周君铭、刘占虚		
礼　社	二十世纪三十年代		创办人：袁履登(礼董)、吴国璋(社长)、顾子言(副社长)、邵觉民。社董：闻兰亭、黄金荣、蔡洪生、马祥生、方椒伯、张一渠		租界工部局警务处认为该社为"最适合之组织娱乐团体"，特给第一号登记证
景天票房	民国二十四年(1935)12月6日		创办人：高峙青、胡菊荪	曾在爱多亚路(延安中路)浦东同乡会举行成立一周年纪念彩排，剧目有全本《龙凤呈祥》等	
萌　社	民国二十五年(1936)12月1日	牯岭路人安里23号	社长：陈文良。名誉社长：胡方铭、张凤楼。义务顾问：赵如泉、林树森、戎伯铭、林树棠、郑法祥、筱震庭等。社员100余人		
剑　社	民国二十五年(1936)12月	跑马厅路(今武胜路)承启里3号	负责人：杨桂生、杨拱人、傅汝毅、洪嗣海、吴宗英		

（续表十二）

票房名称	成立年月	地　址	主要成员	主要活动情况	备　注
震　社	民国二十五年(1936)12月25日		创办人：顾秀顺、赵时刚、马金福	民国二十五年12月25日在宁波同乡会举行成立彩排。日场7出戏，大轴为全本《空城计》。夜场8出戏，大轴为《胭粉计》	
和　社	民国二十五年(1936)	杨树浦路1809弄12号	社长：张成东。名誉社长：陆克明。成员24人		
寿石平剧研究社	民国二十六年(1937)10月	南无锡路140号	负责人：马积焘、尹廉		
麟　社	民国二十八年(1939)		社长：麒麟馆主。教师：周信芳、苏少卿、李吉来、李人俊、刘璧麟、卢君良	民国二十八年11月30日，在湖社举行彩排。日场7出戏，大轴为麒麟馆主庄炳南、张之驹《临江会》。夜场6出戏，大轴为赵培鑫《天雷报》	
新华影业公司京剧组	二十世纪三十年代	海格路(今华山路)丁香花园内	创办人：张善琨。主要成员：岳枫、李萍倩、吴永刚、顾兰君、童月娟、刘琼、韩兰根、殷秀岑等	民国二十七年(1938)曾拍摄全部由电影演员演出之京剧影片《四潘金莲》	
公余社(又名公社、公余联欢社)	民国二十八年(1939)9月	爱多亚路(延安中路)1060号5楼54室	社长：朱丽文。成员约60人。有陈中和、史鸿海、张鸿勋等		
业余雅集国剧研究社	民国二十八年(1939)	古柏路(今富民路)197弄69号	负责人：孙敏侯		

（续表十三）

票房名称	成立年月	地　址	主要成员	主要活动情况	备　注
沪　社	民国二十九年(1940)4月27日	跑马厅路(今武胜路)79号	社长：袁履登。主要成员：叶俊、史致富、张博仁等。教师：方传芸等	京昆兼唱。民国二十九年9月21日，曾在宁波同乡会彩排。民国三十年3月16日又在该处举行慈善义演，大轴为张博仁、马玉芙全部《连环套》	
优游体育会票房	民国二十九年(1940)	上海新村	负责人：程贻泽。主要成员：毛家华、周东山等。教师：产保福	每星期活动一次。每年彩排二至三次，曾假座宁波同乡会、浦东同乡会、湖社等处演出	
惠　社	民国三十年(1941)3月	直隶路16号	负责人：高砚清		
亦　社	民国三十年(1941)	八里桥路(今云南南路)13号3楼	社长：廣成章。成员：舒昌玉、费席珍、查谊华、王萍等41人。教师：刘占虚、吴继兰。琴师：陈国良	每月活动两次，演出一到两次	
德　社	民国三十年(1941)	福煦路(今延安中路)明德里29号	负责人：王某。主要成员：徐琴芳、陈赓等	活动至1966年。"文化大革命"后重建	重建后改名"明德里居委会京剧组"，徐琴芳仍为骨干
大　社	民国三十一年(1942)	静安寺路(今南京西路)136号	创办人：林康侯。负责人：史致富		
东南剧艺社	民国三十一年(1942)5月	四川路安利大楼605室	负责人：金峰		
皓　社	民国三十二年	巨籁达路(今巨鹿路)162号	负责人：朱秉明、商啸风、蒋凤鸣、陶汉宗。成员约20人。顾问：陈文禄		

（续表十四）

票房名称	成立年月	地址	主要成员	主要活动情况	备注
中国电谊社平剧组	民国三十二年(1943)9月	静安寺路591弄103号	负责人：郑佩民、叶友才、陆志堃。成员约30人。教师2人。琴师1人		
和社	民国三十二年(1943)	南京西路512号4楼	负责人：颜兆鹤、丁永康。主要成员：夏伟成、明仁煊等。琴师：傅宝卿、傅容华	每星期活动两次。民国三十六年1月2日，在山东同乡会与鲁社联合演出	
鸣社	民国三十二年(1943)10月	白克路385弄	负责人：胡永年		
鲁社	民国三十二年(1943)	西门路429号山东同乡会内	负责人：訾瑞霖、李鹏飞等。成员：夏金声、季长清等41人。教师：张连洲、马宝刚、傅长才、李长啸	民国三十六年1月2日，在山东同乡会庆祝成立4周年彩排，演7出戏。有夏金声、季长清《两将军》等	
甬社	民国三十二年(1943)	西藏路宁波同乡会内	创办者：宁波同乡会		
洪社	民国三十三年(1944)1月	东新桥街(今浙江南路)49弄16号	负责人：沃洪海	曾彩排演出	
锡社	民国三十三年(1944)3月	西藏路东武里10号	创办者：铜锡业同业公会。负责人：张锡臣(社长)、陈佐龄		
粮社	民国三十三年(1944)		创办者：粮食业同业公会		
襄社	民国三十四年(1945)3月	民国路(今人民路)33号2楼	负责人：桂襄卿(创办人)、苏玉轩。成员10人		
大同剧艺社	民国三十四年(1945)9月1日	麦琪路(今乌鲁木齐中路)沪江一村7号	负责人：洪邦彦、严维民等。成员19人		

（续表十五）

票房名称	成立年月	地　址	主要成员	主要活动情况	备　注
振　社	民国三十四年（1945）9月15日	柳林路60号	创办人：黄振世。教师：张国斌、朱德芳。成员64人		
丁　社	民国三十四年（1945）10月	小沙渡路（今西康路）566弄5号	创办人：丁存坤。负责人：王梅卿等。成员15人		
和平社	民国三十四年（1945）		创办人：陈中和		
大观雅集	民国三十四年（1945）		创办人：张中原		
京大票房	民国三十四年（1945）	九江路	创办人：京大棉织厂职工。负责人：陈伯松。成员有贾福棠等。琴师：傅宝卿	每周三次清唱。曾在永安天韵楼彩排	
蕿声社	民国三十四年（1945）	初在净土庵楼下，后迁复兴中路襄阳路口，又迁江苏路良友别墅11号	创办人：陈大蕿。主要成员：王玉田、童煦庵、戴昌大等。教师：魏莲芳、姜妙香、陈大蕿、李克昌。成员约70人	每日下午至晚间，说戏，调嗓，练身段，研究剧本等。每星期一次以教师上课形式讲授	
秋荫集	民国三十四年（1945）		创办人：黄桂秋	对旦脚艺术进行学术性研究，并招收学生，由黄桂秋亲自执教	
梅派进修会	民国三十四年（1945）		创办人：杨畹农	对梅派旦脚艺术进行学术性研究，并招收学生，杨畹农亲自执教	
国协学会	民国三十四年（1945）		创办人：苏少卿	对各行当及文武场面进行学术性研究	
匡　社	民国三十四年（1945）10月4日	徐家汇贝当路（今衡山路）964弄71号	负责人：魏稚青、包介眉。成员10人		

（续表十六）

票房名称	成立年月	地　址	主要成员	主要活动情况	备　注
星集平剧研究社	民国三十四年(1945)10月	凤阳路238号	负责人:郭宗唐		
东青平剧社	民国三十四年(1945)11月	百老汇路(今大名路)347号	负责人:傅国驯		
复旦平剧社	民国三十四年(1945)11月	复旦大学	负责人:孙晋年		
愉　社	民国三十四年(1945)11月	霞飞路葆仁里19号	负责人:郭学愉		
合众票房	民国三十四年(1945)12月	天津路405号煤业大楼4楼	社长:忻秋镳。成员14人		
崇　社	民国三十四年(1945)12月	福建路427号	负责人:张祖安		
联菁戏剧研究社	民国三十四年(1945)12月	昌平路679弄190号	负责人:萧振秋		
济　社	民国三十五年(1946)1月1日	黄陂南路482弄3号	负责人:刘济铭、舒昌玉、陈云鹤。导演:刘占虚、伍月华。顾问:赵鸣川、张师翰。成员50人		
复　社	民国三十五年(1946)1月1日	金陵西路140弄7号	负责人:孙钧卿、陈宝谦。成员约20人		
兴　社	民国三十五年(1946)1月	贵州路陈英士纪念堂	负责人:王晓籁、许伯明、包小蝶		

（续表十七）

票房名称	成立年月	地　址	主要成员	主要活动情况	备　注
乐天集	民国三十五年（1946）1月	北京路819弄4号			
义　社	民国三十五年（1946）1月	霞飞路（今淮海中路）花园里1号	负责人：郁庆镛		
中国古典戏剧学会	民国三十五年（1946）1月	愚园路308弄10号3楼	负责人：蒋正豪		
联益票房	民国三十五年（1946）1月	汕头路三元坊5号	负责人：朱维岳		与民国十七年之联益社非一家
韵　社	民国三十五年（1946）2月	霞飞路（今淮海中路）1412弄19号	负责人：黄韵园、李国梁、沈雁西。成员十余人		与民国十六年之韵社非一家
联众社	民国三十五年（1946）2月1日	广东路云南路口福裕里22号	负责人：王忠元、王子襄、金炳华		
华社国剧研究社	民国三十五年（1946）2月	四川中路440号	负责人：马锦堂		
正诚票房	民国三十五年（1946）3月15日	威海路	负责人：王知本。导演：李克昌、刘韵芳。成员20人		
一社国剧社	民国三十五年（1946）3月	中正中路（今延安中路）423弄16号	负责人：陈星岩		
巩　社	民国三十五年（1946）4月20日	长宁路苏家角14号	负责人：万德煌。成员40人		

（续表十八）

票房名称	成立年月	地址	主要成员	主要活动情况	备注
斌昆剧艺社	民国三十五年（1946）5月	重庆南路蒲柏坊27号	负责人：李福昌		
力社	民国三十五年（1946）	新昌路119弄8号	负责人：李福昌		
同益社	民国三十五年（1946）	方浜东路55号	负责人：李仰山		
春秋集	民国三十五年（1946）7月1日	广西路349号天天饭店内	负责人：李永祥。成员29人		
文社	民国三十五年（1946）7月	济南路200号	负责人：李芝惠、曹福生等。成员15人		
电信同仁京剧研究社	民国三十五年（1946）9月1日	东横浜路114号	负责人：王鸿志、王书坤		
绸业票房	民国三十五年（1946）12月	宁波路430弄6号	创办者：绸布业同业公会。负责人：朱馨初。成员30人		
公余联谊社	民国三十五年（1946）	直隶路71号2楼	社长：史济福。主要成员：翁敏如、陈隆芝等。成员60人		与民国二十八年之公余社非同一家
三蝶华社	民国三十六年（1947）2月1日	静安寺路静安里5号	社长：包小蝶。主要成员包幼蝶、许伯明、李世文、赵元庆等。成员40人。		每日下午练习
艺社	民国三十六年（1947）		创办人：田汉、洪深、熊佛西、周信芳。成员均为电影界和戏剧界人士	每星期一、四清唱，曾举办讲座，第一次由周信芳讲《平剧的改良》	
晓声票房	民国三十六年（1947）2月	林森中路（今淮海中路）461号601室	负责人：毛家华、包小蝶、包幼蝶、包肖蝶等	每星期活动3次	

（续表十九）

票房名称	成立年月	地　址	主要成员	主要活动情况	备　注
烟　社	民国三十六年(1947)2月	宁波路 487 号	创办者：烟酒业同业人员。社长：翁滋有。主要成员：胡永年、叶福源等	每晚练习	
蒲　社	民国三十六年(1947)5月11日	蒲石路(今长乐路)570 弄 4 号	负责人：王尧绍、钱康寿。成员 50 人	每星期日活动一次，后改为每日业余时间活动	
建　社	民国三十六年(1947)5月30日	中正南二路(今瑞金二路)441 号	社长：张建德。成员 27 人，有姚鹏等	每夜练习	
互进票房	民国三十六年(1947)6月1日	天津路 405 号 2 楼 5 室	总干事：俞巨源。成员 34 人，有姜维乔、周永斌等	每星期一至六晚练习	
羽声票房(又名羽社)	民国三十六年(1947)6月	九江路 50 号	总干事：周至行。成员 30 人，有李伯忠、蔡孔时等		
长风票房(即招商局平剧组)	民国三十六年(1947)6月	广东路 20 号 6 楼 604 室	负责人：古兆鹏(组长)。成员 50 人。有李颂陶、徐逸、张贯时、李元龙等。	每日下午 5 时半起学戏，不定期举行彩排	
胶　社	民国三十六年(1947)7月1日	金陵东路 196 弄 5 号	创办者：橡胶业同业公会。负责人：王靖东(社长)。有颜景星、严少华等 15 人		
生生社	民国三十六年(1947)7月15日	武胜路 85 号	社长：李葆生。名誉社长：王寄一。成员 31 人		
永久票房	民国三十六年(1947)	林森中路(今淮海中路)622 弄 28 号	负责人：朱慕安、萧钦光、魏芳。成员 12 人	每星期二、六活动	
礼　社	民国三十六年(1947)	汉口路绸业大楼 309 室	负责人：腾文信		与三十年代之礼社非一家
剧艺票房	民国三十六年(1947)9月	北四川路横浜桥 1844 号	负责人：吕君樵、邱玺等	每星期四晚活动	

（续表二十）

票房名称	成立年月	地 址	主要成员	主要活动情况	备 注
布 社	民国三十六年(1947)10月20日	山西南路49号	创办者：棉布业同业公会。负责人：董久峰、潘士浩等。成员86人		
润声票房	民国三十六年(1947)10月	芝罘路鼎余里5号	负责人：朱培元(社长)。王君可、张剑影、徐琅仙、姚兰斋。成员20人	每日下午研究京剧国乐	
兰友票房	民国三十六年(1947)	金陵中路110号4楼	负责人：吴鸿源、吕维藩等，成员10人	每星期二、六下午、星期日上午请教师排练	
清韵票房	民国三十六年(1947)12月1日	虹口柘皋路181号	负责人：吴鸿生(总干事)、方诚根等。成员16人		
立 社	民国三十六年(1947)	兴业路80号	社长：张成利。成员40至50人		
祥社(后改名祥生票房)	民国三十七年(1948)1月1日	陕西南路63弄8号。后迁林森中路(今淮海中路)1058号	负责人：周祥生。成员20人		
拂尘票房	民国三十七年(1948)1月	福建南路129弄9号	负责人：敬毓鸣、陆寿昌等。成员30人	曾彩排演出	
同 社	民国三十七年(1948)2月1日	孟德兰路(今江阴路)83弄6号	负责人：曹国琛、吴训谦等。成员45人。其中百分之八十为大同大学学生	每星期一、三、五下午学戏，练唱	
匡社平剧组	民国三十七年(1948)	浙江中路63弄10号	负责人：原洗凡(理事长)		与民国三十四年匡社非一家
大中华票房	民国三十七年(1948)2月25日	徐家汇路1102号	负责人：黄伯勤、沈堃等。成员20人	每星期一、三、五晚学戏	

(续表二十一)

票房名称	成立年月	地址	主要成员	主要活动情况	备注
辰余票房	民国三十七年(1948)2月	河南路锦兴大楼503室	负责人:朱玉龙、沈嘉鹤等	每星期一、三、六下午请教师教戏	
统乐票房	民国三十七年(1948)3月1日	九江路230号	负责人:徐润芳。成员34人		
莎乐美票房	民国三十七年(1948)3月1日	四川北路915号2楼	负责人:徐草夫、黄德荣等。成员30人	每日下午请教师教戏	
东吴平剧社	民国三十七年(1948)	昆山路146号东吴大学法学院内	创办者:东吴大学师生		
聪训票房	民国三十七年(1948)4月	北京西路240弄12号	负责人:高视清(总干事)、方能任等。成员36人	每星期一、三、五练习	
云集票房	民国三十七年(1948)5月1日	浙江北路61号	负责人:徐朗西、范明光等。成员92人		
兴祥票房	民国三十七年(1948)5月1日	吴淞路411号	负责人:龚兴祥、龚九如等。成员30人	每星期一至五及星期日晚学戏	
丑荟票房	民国三十七年(1948)	南京西路1168弄5号	负责人:孙老乙、邢紫衡、包式先。成员15人	专业研究丑脚表演艺术	
啸啸票房	民国三十七年(1948)9月20日	圆明园路749号	负责人:毛啸岑(社长)、胡树白、茅希文。成员40人	每日下午请教师教戏	
云和票房	民国三十七年10月	黄陂南路598弄44号	负责人:钱康寿(理事长)、田汉英、严逸之等。成员30人	每星期二、四、六晚清唱	
联义票房	民国三十七年(1948)11月21日	虹口金山路礼查村7号	负责人:佟金铭(总干事)、王懋等。成员16人		

（续表二十二）

票房名称	成立年月	地址	主要成员	主要活动情况	备注
琴雨票房	民国三十七年(1948)11月	吴江路161弄22号	负责人：唐徽雨（社长）、吴叔琴等。成员27人	每晚活动	
星六集票房	1949年1月22日	牯岭路52号	负责人：周文治。成员15人	每星期六集会一次，研究、清唱	
立礽票房	1949年3月15日	露香园路196号	负责人：何立（总干事）、朱有方。成员15人	每日下午活动，分两组进行	
武集票房	1949年4月24日	云南中路7号	负责人：杨良章、周荣芝等。成员21人		
伦社	四十年代	江西中路中央商场口	负责人：徐大统		
俊社	四十年代			抗美援朝期间，曾在中国大戏院参加义演，与专业演员合作，演出《女起解》、《大登殿》、《渔夫恨》。大轴为贺稚英、徐子叔、李克昌的《红拂传》	
益友社	四十年代				中共地下党外围组织，以票房为掩护
华联同乐会	四十年代				同上
银钱业联谊会					同上

上海郊县京剧票房一览表

票房名称	成立年月	地址	主要成员	主要活动情况	备注
青浦平剧社	民国十八年(1929)	青浦县城	发起人：叶养吾、许啸蝶、陈明德。有社员40至50人。民国二十二年周宝骥任社长，民国二十九年由陈明德主持	民国十八年成立，民国二十二年4月改选后曾多次排演。演出剧目有沈载尧《周瑜归天》、陈明德《华容道》、徐伯能《牧虎关》、郭佐宸《打棍出箱》、吴克昌《打渔杀家》、严品娟(该社唯一女社员)《桑园会》等	民国三十五年后停止
青浦县朱家角韵声社	民国二十七年(1938)冬	青浦县朱家角镇	发起人：周宝骥、宋纪才等。先后聘钱仁源、蔡文卿、张国俊(小郑法祥)、邱耐庵等为教师。社员有50至60人，行当齐全	每夜教戏习唱。民国三十年在新生娱乐场演出半个月，剧目有《法门寺》、《打渔杀家》、《别窑》、《武家坡》、《打鼓骂曹》、《六月雪》、《黄鹤楼》等三十多出。曾应邀去青浦县城及金泽等地演出	民国三十五年后停止
金山县平剧研究社	民国三十五年(1946)	金山县城	会员15人	在金山县朱泾镇一带活动。曾演出《四郎探母》、《空城计》、《华容道》、《周瑜归天》、《打渔杀家》、《打棍出箱》、《跑城》等剧	五十年代初停止
嘉定县民光剧社	民国二十二年(1933)	嘉定县城	由国民党嘉定县党部组织成立	民国二十三年元旦，在奎山区民众教育馆公演，民国二十六年，举行“保甲禁烟”、“土地登记”及水灾急赈等义务宣传。演出剧目有《白蛇传》、《杨贵妃》、《十三妹》、《侠女传》、《张汶祥刺马》、《琵琶记》、《渔家女》、《笑中缘》、《林则徐焚缴烟土》、《同室操戈》、《空谷兰》、《恶婆婆》、《大路》、《啼笑因缘》、《卖身投靠》等20余出	民国二十六年停止

（续表一）

票房名称	成立年月	地　址	主要成员	主要活动情况	备　注
嘉定县大众剧社	民国二十二年（1933）成立。同年底并入民光剧社	嘉定县奎山民众教育馆	由热心新兴戏剧运动的青年组成	在成立会上公演了《白蛇传》、《笑中缘》、《琵琶记》、《玉堂春》等剧	
嘉定县金声票社（后改名青年俱乐部）	民国三十四年（1945）前后	嘉定县城		初成立时，曾轰动一时。民国三十四年12月，为"慰劳国军"义演，以后因成员星散而停顿	
嘉定县桃溪戏剧研究社	民国三十五年(1946)	嘉定县东市送子庵	发起人：周裕尘、周裕昆。成员多为该镇士绅。教师：梅文彬	民国三十六年4月，曾演出《丁甲山》、《坐宫》等剧	民国三十七年底解散
松江县茗钟集票房	民国十九年(1930)	松江镇塔桥关帝庙楼上	发起人：徐传书、杜贻清等。教师：虞元奎	活动仅一年左右，曾举办堂会彩排，剧目有费伯超、费仲逸、胡瑞林《捉放曹》，杜贻清《白门楼》	为松江县第一个京剧票友组织。民国二十年底解散
松江县大同票房	民国二十年（1931）成立，民国二十六年抗战初期解散	先在县城松江路，后在长桥南街	发起人：朱松光、徐星晨、颜小鲁等。聘金泽川、马瑞林等为教师	民国二十一年，在松江城内图书馆，为救济西北水灾，日夜义演三天。剧目有徐星晨、潘古一《吕纯阳三戏白牡丹》以及《九曲桥》、《上天台》等。又曾为冬令救济难民、修路等事筹款义演，有谢涵秋《吊金龟》，张延芳《宇宙锋》，沈韵玉、俞韵琴《武家坡》、《大登殿》等。抗日战争初期，曾在上海市内演出《御碑亭》等	
松江县茸光国艺社	民国三十五年(1946)	县城马路桥大街	发起人：瞿维康、杨秉文、程十发等。聘卢君良为教师	民国三十五年12月1日起，在明华大戏院首次彩排，演出三天。剧目有瞿维康、程十发《空城计》，张金琦《春秋配》，杨锡祺《打龙袍》，顾瑞敏《玉堂春》，沈季新《黄鹤楼》等	

（续表二）

票房名称	成立年月	地　址	主要成员	主要活动情况	备　注
奉贤县局头戏班	二十世纪四十年代末			曾活跃于奉贤县各乡镇，演出京剧、昆曲、苏滩。京剧有《追韩信》等	该班为奉贤县泰日镇乡民组成的季节性班子。五十年代初结束
南汇县和社	民国二十四年(1935)		社长：夏履之。社员有20余人。聘小如意为教师	演出剧目有《捉放曹》、《打渔杀家》、《女起解》等	民国二十六年解散
南汇县台岑社	民国二十年(1931)	南汇县新场镇	社长：张小乙。社员有20余人聘何英奎为教师	每逢农历三月二十八庙会，往城隍庙戏台演戏数日，剧目有《武家坡》、《牧虎关》等	民国二十四年解散
南汇县民声京剧组	1950年		成员约20余人	活动于南汇县大团镇一带，剧目有《四郎探母》、《苏三起解》、《打渔杀家》等	中华人民共和国成立后，南汇县唯一业余京剧团，后因观众少，改演沪剧

上海业余京剧组织一览表

团体名称	成立年月	地　址	主要成员	主要活动情况	备　注
上海市京剧艺友联谊会	1949年后		上海市各业余京剧团体均为该会团体会员	遇有重大活动则由该会召集全体会员联合举办，如抗美援朝期间，曾由该会组织会员联合举办捐献义演	
上海邮电俱乐部文艺组京剧队	1950年	四川北路邮电俱乐部	队长：黄永年。副队长：冯增德。成员60余人，均为邮电职工	每星期定期活动。曾排演多出传统戏	

（续表一）

团体名称	成立年月	地址	主要成员	主要活动情况	备注
沪西工人俱乐部业余文工团京剧队	1951年	常德路940号	队长：庄芝荣。副队长：宋希元、谈鸿儒、赵宝璘、俞松年	曾排演新旧剧目多出，并举办“京剧大家唱”。队员90余人	后改为江宁区工人俱乐部业余京剧团
中国人民银行上海分行业余京剧团	1951年	中山东一路23号	团长：何炳芳。副团长：唐钜、杨维筠。队员80余人	每星期活动一次，每月彩排演出一两次	
南市区工人俱乐部京剧分部队	1953年1月	人民路28号	队长：陈兴根。副队长：邹培宗、赵宝璘。队员60余人	每周活动两次，每月彩排演出一次	
中国人民银行东昌区办事处工会京剧团	1954年5月	浦东东昌路350号	队长：凌云翔。副队长：颜兆鹤。队员30余人	每周活动两次	1961年东昌区划入川沙县后停止活动
浦东工务所京剧队	1954年	东昌路庄家桥工务所内	队长：工务所主任郝某。队员50余人	经常活动	同上
普陀区曹阳新村文化中心京剧团	1954年	兰溪路普陀区文化馆内	队长：宋希元。副队长：潘乃鑫。队员50余人	经常清唱、彩排	原为沪西工人俱乐部京剧分队
上海市文史馆京剧组	1955年	思南路41号	组长：刘䜣万。副组长：罗选斌。队员30余人。成员多为社会知名人士	经常活动。“文化大革命”前曾有大规模演出三次	
回民京剧队	1956年	建国西路600号	队长：薛永寿。队员40余人，皆为少数民族同胞	经常活动	隶属上海市民族委员会
上海师范大学工会京剧队	二十世纪五十年代	桂林路该校内	成员为该校教职员工	经常活动	

（续表二）

团体名称	成立年月	地　址	主要成员	主要活动情况	备　注
上海师范大学团委戏曲社	二十世纪五十年代	桂林路该校内	社长：张世凡。副社长为学生，毕业后改选。成员皆为学生	经常活动	
华东师范大学京剧队	二十世纪五十年代	中山北路该校内			
上海第一医学院京剧队	二十世纪五十年代	医学院路该校内			
江南造船厂京剧队	二十世纪五十年代	高雄路该厂内			
沪东造船厂京剧队	二十世纪五十年代	浦东高庙该厂内			
上海矽钢片厂京剧队	二十世纪五十年代	该厂内			
上海锅炉厂京剧队	二十世纪五十年代	该厂内			
上海电缆厂文艺小分队	二十世纪五十年代	该厂内		曾演出《沙家浜》等剧	
上棉十七厂京剧队	二十世纪五十年代	该厂内			
上海柴油机厂京剧队	二十世纪五十年代	该厂内			
上海冶金设备厂京剧队	二十世纪五十年代	该厂内			
上海鱼品厂京剧队	二十世纪五十年代	该厂内			

（续表三）

团体名称	成立年月	地　址	主要成员	主要活动情况	备　注
上海冶炼厂京剧队	二十世纪五十年代	该厂内			
梅兰芳艺术研讨班	1960年	安福路229弄7号	负责人：裴允恭。成员12人，皆为包幼蝶之朋友、学生	每周活动一次	
黄浦区毛泽东思想小分队宣传队	1967年	广东路福建中路口，群力草药店内	队长：汪明海。队员70余人	曾演《红灯记》230余场，并往马鞍山演出	1971年停止活动
南市区果品杂货公司业余京剧小分队	1967年5月	方斜路97号	队长：周勤芳。副队长：陈光宇、石永树。队员70余人	演出《红灯记》120余场，并排练《沙家浜》	1971年停止活动
南市区副食品公司业余京剧小分队	1967年10月	大林路80号	队长：武炳鑫。队员70余人	演出《红灯记》100余场，并往苏州、无锡等地演出	1971年停止活动
东海舰队上海基地文艺宣传队	1967年	水电路海军司令部内	队长：杨迪。队员80余人	演出《海港》100余场，并演出《杜鹃山》	1975年，并入宁波东海舰队总部文工团
小红灯毛泽东思想宣传队	1968年	长阳路华东建筑机械厂内	队长：杨柏年。副队长：俞康岱。队员40余人	演出《红灯记》选场70余场	1971年停止活动
卢湾区打浦桥街道京剧队	1969年12月	瑞金二路401弄8号	队长：李义辉。副队长：李义莘。队员40余人	每周活动一次。以清唱为主	
南市区工人俱乐部京剧队	1977年	普育东路277号	队长：周关荣。副队长：刘思敏	以清唱为主。不定期彩排传统剧	

（续表四）

团体名称	成立年月	地址	主要成员	主要活动情况	备注
杨派艺术研究会	1979年	武胜路429弄8号	会长：汪可强。会员40余人	学演杨宝森生前常演剧目	
卢湾区嵩山路街道京剧队	1979年	兴业路96弄16号	队长：王子恢。副队长：吴鸿庆。队员40余人	每周活动两次，以清唱为主。乐队聘请专业人员	
卢湾区淮海中路街道京剧队	1980年1月	皋兰路22号	队长：方嘉祯。副队长：朱高颖、陈光宇。队员50余人	每周一次清唱活动，并曾排演新旧剧目多出	
虹口区第二工人俱乐部业余京剧队	1980年6月	虹口区第二工人俱乐部	队长：周敏亮。副队长：陈昌华	每周一次清唱活动，不定期举行演出	
静安区华山路街道京剧队	1980年7月	华山路499弄内	队长：马贵猛。副队长：白绮文。队员40余人	曾排练多出新旧剧目	
黄浦区文化馆业余京剧团	1980年	黄浦区文化馆	队长：朱彩屏、周正邦。团员约40人	曾排演多出传统戏	黄浦京昆之友是与区剧社不同一组织
国棉三十一厂京剧组	1980年	国棉三十一厂内	组长：蒋锡康。成员约30人	每周一次清唱活动	
杨浦区昆明路街道京剧队	1980年	霍山路405弄老年活动室	队长：姚秀珍、赵忠培。队员约20余人	每周一次清唱活动	
杨浦区平凉路街道京剧队	1980年	平凉路	队长：庄芝荣	每周一次清唱活动	
梅派爱好者联谊会	1980年	淮海中路1788号	会长：裴允恭。副会长：梅维忠。会员约200余人。皆唱梅派	每周清唱活动一次	

（续表五）

团体名称	成立年月	地址	主要成员	主要活动情况	备注
上海业余京剧研究社	1980年12月	东平路上海京剧院内	社长：吴崇仁。副社长：顾兰君、刘巽祥、童家琪	每周活动一次，曾排演多出传统戏	
闸北区第五中学京剧队	1981年	虬江路闸北区第五中学	队长：刘宗岳。副队长：俞康岱。队员40余人	经常清唱，并曾排演传统戏	
闸北区北站街道京剧队	1981年	安庆路262号	队长：黄宏江。副队长：沈启荣、唐怀芬。队员40余人	经常清唱，并曾排演小戏	
虹口区欧阳路街道京剧队	1981年	四平路邮电新村100号	队长：朱杏生。队员30余人	每周清唱活动一次，逢年过节举办大型演唱会	
沪西工人文化宫京剧之友	1981年2月	武宁路71号沪西工人文化宫	负责人：刘宝魁、陶功让	每周三举行“京剧大家唱”。1982年1月演出过折子戏	
静安区京剧之家	1981年3月	常德路静安区工人俱乐部	队长：赵卧辰。副队长：谈雯辉。成员100余人	每周活动三次，其中一次承办俱乐部的“京剧大家唱”活动	
荀派艺术研究会	1981年11月29日	复兴中路1295弄56号史巧媛寓所	负责人：包畹蓉、陆玉兰。名誉会长兼顾问：张伟君。常务理事：李玉茹、童芷苓、李薇华、袁灵云、陆正红、孙毓敏。成员30余人	每月活动4次，内容主要是对荀派剧目进行学习、探讨、整理，同时吊嗓、排戏。不定期举办清唱会和演出	
卢湾区政协京剧组	1981年	复兴中路卢湾区政协	组长：龚志良。组员30余人	每周清唱活动一次	
虹口区第一工人俱乐部业余京剧队	1982年	虹口区第一工人俱乐部	队长：陈梅生	以清唱为主，不定期彩排	

（续表六）

团体名称	成立年月	地　址	主要成员	主要活动情况	备　注
黄浦区文化馆浦东分馆京剧组	1982 年	浦东大道该分馆	组长：葛华美。组员 30 余人	以清唱为主	
程砚秋艺术研究会	1982 年	襄阳南路 254 号 22 室	会长：应嘉孚。副会长：夏邦琦、许继杜。会员 40 余人，皆为程派爱好者	每周活动一次，曾排演程派戏	
复旦大学京昆研习会	1982 年	复旦大学内	会长：刘露。会员 200 余人，皆为该校师生员工	经常活动	与二十世纪五十年代之复旦大学京剧队不是同一组织
黄浦区广东路街道京剧队	1982 年	福建中路 195 弄 24 号	队长：王宗林。队员 20 余人	每周三上午举办京剧茶座	
卢湾区瑞金路街道京剧队	1982 年	复兴中路 642 号	队长：孙雄。队员 40 余人	每周清唱活动两次	
静安区张家宅街道京剧队	1982 年	北京西路 707 弄 48 号	队长：查鸿生。队员 40 余人	以清唱为主	
闸北区中兴路街道京剧队	1982 年	中兴路 1731 号	队长：王咸立。队员 30 余人	经常清唱	
徐汇区新乐路街道京剧队	1982 年	华亭路 88 号	队长：裴文英。副队长：黄仲梅。队员 30 余人	每周一次清唱活动	
虹口区横浜桥街道京剧队	1982 年	虬江路 588 弄 1 号	队长：杨振成。副队长：俞康岱、屠淳。队员 30 余人	每周活动两次	

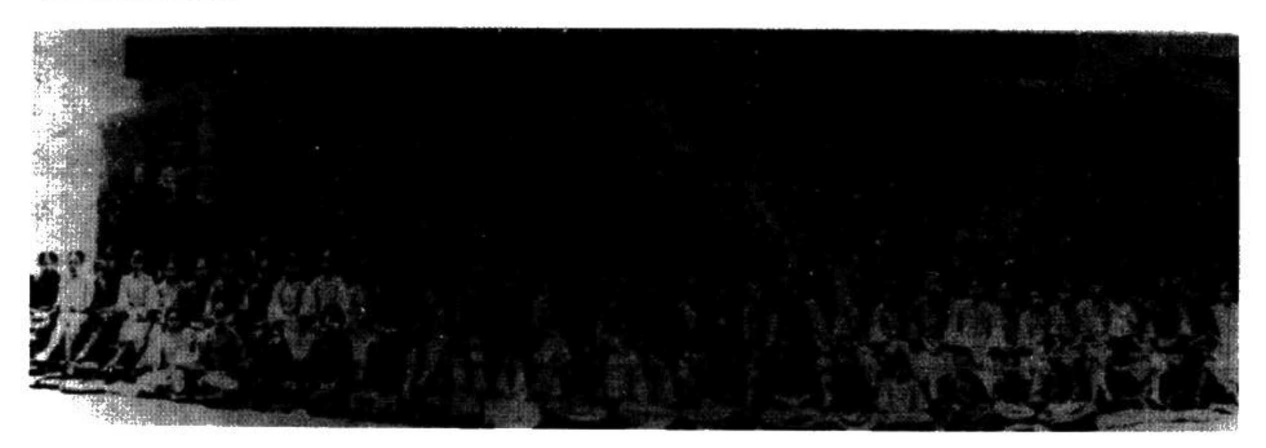
（续表七）

团体名称	成立年月	地址	主要成员	主要活动情况	备注
虹口区曲阳路街道京剧队	1982年	玉田新村寿园茶室	队长：张景雅。副队长：吴子良。队员28人	以清唱为主	
虹口区伤残人京剧组	1982年	江西北路271弄36号	队长：程毓君（特级残疾军人）	以清唱为主	隶属于乍浦路街道文化站
长宁区江苏路街道京剧队	1982年5月	安西路23弄57号	队长：孙宗华。队员30余人	每周活动两次	
静安区武定路街道京剧队	1982年8月	石门二路344弄	队长：陈俊驿。队员40余人	举办京剧茶座	
黄浦区长沙路街道京剧队	1982年9月	黄河路400号	队长：吴静珍。副队长：居宗豫、吴智敏。队员20余人	以清唱为主	
静安区威海路街道京剧队	1982年11月	威海路升平街79弄5号	队长：金家祺。副队长：郑玉贞。队员50余人	每周活动一次	
静安区威海路街道茂名北路居民委员会京剧组	1982年11月	南京西路1025弄97号	组长：袁伍峰。副组长：荣华甫。组员30余人	以清唱为主	
中国工商银行上海分行银鹰京剧团	1982年12月	北苏州路110号	团长：曹兴仁。副团长：何辉。团员60余人	每周活动一次，曾演出传统剧	
中国工商银行静安支行京剧队	1982年	南京西路999号	队长：曹兴仁。副队长：祝友之、孙永升。队员20余人	每周一次清唱活动	

协会、学会与研究机构

梨园公所　京剧艺人的行会组织。清同治十一年(1872)成立于上海县城老北门内洗马桥(今露香园路、大境路交汇处)。以联络同业感情、保障伶工利益为宗旨。初期建祖师殿五间,祀老郎神。光绪八年(1882)续建前殿五间、厢房五间,后续添建数间。公所常年经费由艺人按各自包银数每月提交五厘助充,名曰“五厘捐”。特需经费则由各戏班演“会串戏”筹集。曾建有梨园山庄(公墓)、恤寡会,长生院、榛苓学校等福利教育机构。民国元年(1912)3月改组为上海伶界联合会。

上海伶界联合会　京剧行会组织。成立于民国元年(1912),领衔发起人夏月珊、潘月樵。辛亥革命前夏氏兄弟和潘月樵等受民主思潮影响,在新舞台积极编演新戏,致力于“改革恶俗,开通民智”,掀起了戏曲改良运动。辛亥革命爆发时,他们率领伶界商团攻打江南制造局,协助革命军光复上海,受到新政府表彰。民国元年2月,夏月珊、潘月樵向国民革命政府临时大总统孙中山申请创立上海伶界联合会,3月11日孙中山复文批准并亲笔题赠“现身说法”匾额,伶界联合会正式成立,夏月珊被选为首任会长,会址设南市方浜路榛苓街。翌年“二次革命”失败,伶联会被袁世凯解散。民国九年在伶界努力下,联合会重建,夏月润、赵如泉、张润泉任正副会长。民国十三年改选,夏月润连任会长。民国十八年会长制改为委员制,由执行委员会若干人和主席一人组成执行委员会,负责会务。民国三十三年执委会改称理事会。1949年中华人民共和国成立后改名上海京剧公会、上海京剧改进协会,1956年并入中国戏剧家协会上海分会。1929年至1949年共选出执委会(第十届起称理事会)十二届,夏月润、林树森、张永林、常云恒、李春利、陈月楼、梁一鸣等先后任主席和理事长。



伶界联合会成立初期以“改良旧曲，排演新戏，表扬革命真诠，发阐共和原理……”为宗旨，具有浓烈的革命倾向。为保卫辛亥革命成果，维护社会治安、教育伶工及其子弟，在伶界联合会成立之时又整顿和接办了伶界商团、救火会和榛苓小学。民国二年恤寡会、养老院、长生院等福利机构建立后，会务开始转向伶人自身福利。民国九年重建后，宗旨改为“联络同人感情，力争伶工人格，保障伶工职业地位”。会员渐增，组织机构也逐步扩大健全，先后设立了剧务、交际、组织、财务、宣传、教育、调解、建设、调查、慈善、庶务、外交、干事等部，各部设正副主任一至三人。民国十七年和十九年又创办了《梨园公报》、华伶体育会和戏剧图书馆，并在真如修筑了规模较大的梨园公墓。会务所需经费由会员交纳，凡在会艺人按月须交付“五厘捐”(收入的千分之五)，另外还得益于临时性会演，在伶联会兴旺时期此类会演每年举办三至四次，著名演员荟萃一堂，竞演名剧。

伶界联合会是上海存在时间最长的演员自发性组织。在教育、团结、接济艺人等方面成绩显著，被视为伶人之家。

上海市维扬伶界联合会　扬剧行会组织。民国十六年(1927)春成立。由崔少华、潘喜云、吴在喜、周松亭等发起，熊月英、周广财、汪宏稳、徐桂芳、周荣根、王月华等七个扬州戏班、二百多位演职员参加。会址设开封路永全里德修理教堂，推举崔少华为会长，熊月英为副会长，周松亭为总务，潘喜云、吴在喜为交际员，陈广礼为经征员(收理会费)。确定将“扬州戏(大开口)”改名为“维扬大班”。每年农历二月二十八日为会期，各会员拿出一天工资为会费，做“会”(汇集在一起演出)三天。当年二月二十八起在闸北陆家庄义和戏园六班大会串，义演三天。最后一场演出的当晚，会员王月华在庆升戏园演出时，被人开枪打死，联合会连夜派人查看现场向警察局报案，并聘律师杨逢春向当时司法机关提出诉讼，要求惩办凶手。民国二十一年，该组织改组更名为上海市维扬戏研究会。

常锡文戏研究会　锡剧行会组织。成立于民国十九年(1930)。由常锡文戏公会改组而成。陈梅森任理事长。其宗旨为团结广大会员研究本剧种的现状与发展，并关心社会福利事业，成立后曾发动各剧团举办多次义演，演出剧目有《白蛇传》、《张汶祥刺马》等，所得款项救济本市与外地灾民。中华人民共和国成立前夕，在上海游艺协会组织领导下，参加“反登记”斗争，以抗议国民党社会局颁发艺人和妓女一起登记的命令。中华人民共和国成立后，改名为“常锡剧改进协会”，属上海市戏曲改进协会领导。1956年，中国戏剧家协会上海分会建立，研究会撤销。

上海市维扬戏研究会　扬剧行会组织。民国二十一年(1932)由“上海市维扬伶界联合会”改组更名，原联合会提倡“维扬大班”与“维扬文戏(小开口)”同台合演，逐渐融合。遂将原联合会改组为研究会，推进扬剧的发展。潘喜云为理事长、臧雪梅为副理事长，崔少华

为总务，周松亭为庶务，崔东升等为干事。会址设虹口鸭绿江路春阳里。确定每年举办各班剧目大会串，积累资金，资助困难者。箱主陈魁记（出租戏衣者）向研究会提供了资金。

上海国剧艺术保存社　京剧行会组织。创办于民国二十三年（1934），为一纯学术研究组织。以编写、出版京剧刊物为主，曾编印《戏剧旬刊》、《戏报》等。创办人兼负责人张古愚。主要成员有张肖伧、郑过宜、冯小隐、吴我尊、徐慕云、徐小汀、刘梦耘、胡憨珠等。后《戏剧旬刊》改名《十日戏剧》，《戏报》则赠与刘菊禅继办。民国二十八年，该社改名“十日戏剧社”。民国三十年底，日军进入上海租界后，《十日戏剧》仍继续出版。不久，伪政府欲控制该刊物，该社不甘屈服，即停办。抗日战争胜利后，该社于民国三十五年恢复活动，并重新改组，改名“中国戏剧改进协会”，编印《中国戏剧》半月刊。因得到梅兰芳、周信芳的积极支持，原拟推梅、周为协会正副主任委员，但在向国民党上海市政府社会局登记时，因有规定，社团负责人必须是国民党员，只得另推举商界知名人士王晓籁为主任委员，梅、周及张古愚为副主任委员，具体工作仍由张负责。由于时局动荡，物价飞涨，经费困难，一年后停办。

申曲歌剧研究会　沪剧行会组织。成立于民国二十三年（1934）11月，由原申曲歌剧公会改组而成。首批会员二百零六人，筱文滨任理事长，施春轩、刘子云、王筱新等为常务理事。其主要任务为改革剧目，调解纠纷，发展组织及关心群众福利。下设整理委员会和福利委员会等机构。该会成立后的第一件大事为自动停演《王长生》、《何一帖》、《驮过桥》等八个带有色情表演的剧目，并创办了《申声月刊》。民国二十三至二十四年间，组织文滨、施家、新雅、子云四个班社，分别假中央大戏院和新光剧场举行沪剧史上颇有影响的“四班大会串”。演出剧目有《陆雅臣》、《羊肚汤》、《赵君祥》等。会演收入中提出一部分款项购买寒衣，作为困难艺人的冬令救济。民国二十六年抗日战争开始，也曾举行义演，救济难民。



为缅怀同业前人，该会曾于民国二十三年绘制《先辈图》一轴，现存上海沪剧院，是迄今为止，沪剧界留下最早的文献资料。

苏滩歌剧研究会 苏剧行会组织。民国二十四年(1935)3月成立于上海。建会宗旨是密切艺人之间的联系，促进苏滩艺术的提高，加速苏滩向戏曲发展。常务理事舒相骏、朱国梁、朱永源。理事庄海泉、贺桂森、蒋春申、蒋田奎。监事王少峰、吴寿生、朱筱峰。设事务科、研究科、总务科、组织科，另有会计、登记、训练、慈善等职。会员绝大部分为苏滩艺人，约一百八十多人(一说达三百八十九人)。将各演出班子编成十六个小组，每组设正副组长各一名。有会刊《艺言月刊》。建会后，即组织会员在中央大戏院排演《昭君出塞》、《描金凤》、《三笑》等戏，这是化妆苏滩首次演出的大型剧目。民国二十六年，淞沪抗战爆发后，会员们在理事带领下，为抗日将士募捐义演，又去前沿阵地慰问演出，为难民送衣施粥。民国三十年租界沦陷后，该会和宣卷艺人的组织合并，改名为苏滩卷词研究会。由朱筱峰、蒋春申、朱尧坤任常务理事，加入上海游艺协会。中华人民共和国成立后，改名上海苏剧改进协会，会长朱少坤。五十年代初解散。

上海戏剧界救亡协会歌(平)剧部 京剧群众组织。成立于民国二十六年(1937)10月。10月16日欧阳予倩、周信芳等人在文化界救亡协会召开的一次座谈会上倡议成立，后经数日积极筹备，于卡尔登大戏院召开成立大会。田汉与会，周信芳被推选为歌(平)剧部主任。参加歌(平)剧部的其他京剧演员有高百岁、金素琴、金素雯、马丽云、葛次江、张彦堃、杨宝童、筱文林、徐鸿培、潘鼎新、李瑞来、吕君樵等。该部曾组织京剧界艺人开展一系列抗日救亡宣传活动。田汉带队，偕同周信芳、高百岁、金素琴、金素雯等，奔赴近郊战场前沿阵地，向坚守领土的抗日战士宣传鼓动，还去后方医院慰问伤员，鼓励他们早日恢复健康，重返前线。还组织为难民救济会筹募捐款的演出。民国二十六年冬，国民党军队撤离，上海沦陷，歌(平)剧部的活动随之停止。

艺友座谈会 京剧行会组织。民国三十二年(1943)，原上海中华剧团、新艺剧社和移风社的一些富有爱国热情的青年演员，在大后方改良平剧运动取得新成果的喜讯鼓舞下，立志将上海的剧运承担起来，他们经常在一起谈论时事，切磋艺术。是年底，由吕君樵、李瑞来、何毓如、曹寿春、张白云、李君玉、马骏驿、梁次珊等八人发起，成立旨在“志同道合、继续改良平剧”的艺友座谈会，由吕君樵起草《缘起》和《简章》，此举得到上海市伶界联合会的批准和戏剧界同行的支持，12月2日，宣告成立。民国三十三年2月24日，补行成立仪式。成员除吕君樵等八位发起人外，还有郭少亭、王筱乔、李慧芳、张美玲、朱子扬、邱玉成、钱麟童、李桂森、新谷莺、林鹏程、谢三福、刘泽民、朱春霖、姜振海、马绮兰(马丽云)、姚雪涛、黄慧庵、徐鸿培、朱素林、汪志奎、筱文林、林少卿、刘湘文、张慧聪、张盛樵、汤桂芳、张彦坤、曹骏麟、曹雪芹、琴云芳、琴丽芳等，大都是上海京剧舞台上知名的青年演员。表演技艺出众，社会活动能力较强，其中有人还能编剧写文章。座谈会章程规定，每周四聚

会一次，研讨平剧改良问题，嗣后，由专人执笔，将大家的见解归纳整理成文，通过《罗宾汉》等报刊，阐发对京剧改革的主张。

中国共产党地下文委对艺友座谈会非常关注，委派姜椿芳担任艺友座谈会宣传教育和辅导工作。特邀音乐家沈之白、卫仲乐，戏剧家姚克来会作专题报告。每隔两星期，组织座谈会成员免费观剧一次，为会员们开拓艺术视野，加强了文化界的交流。民国三十三年底，艺友座谈会全体成员在卡尔登大戏院观摩了戏剧家于伶编创的话剧《大明英烈传》，从中受到启迪，决定创演一个以团结抗日为主题的大型京剧。不久，由李瑞来执笔创作的十场大戏《信义村》于兰心大戏院公演。剧情系影射日本侵略，呼吁全国同胞团结一致，抗日保国。在表演艺术上，大胆借鉴了话剧的表演手法，风格新颖，艺术感染力强，给观众留下深刻印象。抗日战争胜利后，艺友座谈会仍坚持京剧改革原则，开展经常性活动，直至上海解放。

上海市苏剧卷词研究会　苏剧行会组织。成立于1949年初，前身是苏滩歌剧研究会，由苏剧（含苏滩）艺人和卷词（含南方歌剧）艺人组成，会员约二百人。建会宗旨：以联络同行感情，谋求同人福利，保障同人权益，互助互济，提高艺术水准，协助社会教育为目的。主任委员为朱筱峰；副主任委员为尤鹤臬。委员有蒋福辰、朱正清、吴杏泉、袁德生、朱少坤；候补委员有沈传芹、华和笙。管理委员会下设有秘书科、总务科、组织科、研究科、福利科，负责处理日常事务。同年6月，在上海市军事管制委员会文管会的领导下，改名为上海市苏剧卷词改进（筹备）会，并进行改组。主任为朱筱峰；委员有尤鹤臬、张鹏飞、陈月蟾、姜杏林、袁德生、刘文灿、徐鳌、冯建新、朱少坤。在该会的领导下，会员们在庆祝上海解放和中华人民共和国成立、土地改革、捐募寒衣、抗美援朝、宣传新婚姻法等项政治运动中，参加了义演、游行、募捐等活动。还组织苏剧和卷词改革。五十年代初，指导成立了上海民锋苏剧团，后又建立青锋苏剧团。同时，鼓励和支持卷词艺人参加南方歌剧演出。1954年后，“民锋”和“青锋”划归苏州市文化局；部分会员转业或离沪。不久该会并入中国戏剧家协会上海分会。

上海越剧工会　越剧行会组织。全称上海市文化艺术工作者工会越剧分会，亦名上海市影剧业工会越剧分会。1950年1月成立筹委会，选出袁雪芬、范瑞娟、吴琛、吕仲等二十七人为筹委，同年6月30日，正式成立。成立大会在中国大戏院举行，范瑞娟当选为主席，徐玉兰为副主席。下设组织、劳保、秘书、生产、文教、女工、财务、纠察等科室。拥有会员三千多名。入会者不仅有在本市注册登记的越剧团体演职员，还包括以演越剧为主的剧场职工。职能为安排同人就业，调解前后台劳资纠纷，开展业余文化教育，抓剧目创作和劳保福利等项。1958年后，随着上海市文化艺术工作者工会的撤销而终止活动。

沪剧改进协会　沪剧行会组织。系上海市戏曲改进协会所属九个基层分会之一。1949年冬开始筹备，初称“沪剧公会”。1950年8月正式成立。主任委员解洪元。

协会宗旨为贯彻党的文艺方针，整顿与健全队伍，提高从业人员思想修养与业务素质，推动各沪剧团的“改人、改戏、改制”，并关心群众生活福利。该会成立后即着手整顿原沪剧公会机构，进行老艺人与失业人员登记；在业务上曾多次召开编导会议讨论传统剧目整理和新戏创作，鼓励创作人员深入生活，与此同时又团结各剧团先后举办《白毛女》、《三朵花》等联合公演，以解决中华人民共和国成立初期会员的生活困难。对推动沪剧事业的发展曾起过一定的作用。1956 年 8 月，中国戏剧家协会上海分会成立。该会与其上级组织——上海市戏曲改进协会同时宣告撤销。

上海市维扬戏改进协会 扬剧行会组织。成立于 1950 年底。由友谊、禧友、艺宣、复兴四个扬剧团为主组成，后华联、协助、勇敢等扬剧团相继加入。会员共一百多人。主任委员为朱龙喜；委员有华桂生、孔少禧、荀柏春、王云芳、奚云鹏等。建会宗旨是团结全市扬剧艺人，发扬互助友爱精神，推动扬剧改革；积极参加义演募捐活动和各项政治运动。建会后曾组织扬剧改革，鼓励所属剧团自越剧移植剧目。又动员各团编演新戏配合宣传，如宣传新婚姻法的《罗汉钱》；配合镇压反革命运动的《站稳立场》以及《还我河山》等。五十年代中，该会并入中国戏剧家协会上海分会。

华东戏曲研究院 戏曲研究机构。1951 年 3 月成立于上海。隶属于华东军政委员会文化部。周信芳任院长，袁雪芬任副院长。该院主要任务是通过戏曲研究、戏曲创作和戏曲教育推动华东地区的戏曲改革。由秘书长苏堃、副秘书长陈山主持日常工作。下设华东京剧实验剧团、华东越剧实验剧团、华东京剧实验学校（1952 年停办）和华东大众剧院（后改大众剧场）等机构。

初创时期人员主要来自随中国人民解放军第三野战军南下的华东平剧团、三野文工团、原在上海的雪声越剧团和云华越剧团的部分人员，1953 年 3 月组织机构调整扩充，又新增了一批编剧、导演、音乐、舞美设计和研究人员。院部增设编审室和艺术室，陶雄和吴琛分任这两室的主任，分管剧目创作、理论研究和舞台艺术。1953 年 10 月起，蒋星煜、徐扶明、徐筱汀等研究人员先后到安徽、浙江、江苏、山东、福建等地，对华东地区的剧种分布进行全面的调查研究；并对上海的越剧《梁山伯与祝英台》、《劈山救母》、《西厢记》作了认真总结，发表了多篇理论性文章，以此带动五省一市的戏曲研究工作。鉴于戏曲发展的需要，1954 年初，该院设立了昆剧演员训练班，同年 6 月，设立越剧演员训练班，并将长江剧场划归领导。研究院曾组织浙江婺剧团、江苏锡剧团和西南川剧院来沪作观摩和示范演出；曾先后编辑出版《华东戏曲剧种介绍》五集，《华东地方戏剧丛刊》三十集，并参与《京剧丛刊》“麒派”和“盖派”艺术部分剧目的整理工作。

1955 年 3 月，华东戏曲研究院撤销建制，成立上海京剧院、上海越剧院和上海市戏曲学校，原属院部的徐进、陈西汀等编导人员按剧种分工改任剧院编导，研究人员多转入各文化行政部门工作。华东戏曲研究院院址，先是在延庆路，后迁至淮海路乌鲁木齐路口，今

法国领事馆所在地。

中国戏剧家协会上海分会 戏剧群众团体。成立于1956年9月。首届主席周信芳，副主席熊佛西、袁雪芬、黄佐临、丁是娥、筱文艳。主席团委员有顾仲彝、应云卫、瞿白音、陈鲤庭。下设工作委员会，处理会务工作，主任熊佛西。会员八百人。协会成立后，即举办“南北昆曲观摩演出”和“通俗话剧观摩演出”；每周举行会员交谊日。1957年春，组织专家学者进行剧目调查，探讨创作演出倾向问题，批评一些不健康的剧目；1959年创办《上海戏剧》杂志。1960年秋，为提倡戏曲流派，与上海人民沪剧团、淮剧团合办沪剧和淮剧演唱会。“文化大革命”中工作停顿。1978年恢复工作。为在“文化大革命”中横遭迫害的戏剧家周信芳举行追悼会，组织重演《海瑞上疏》；为区县剧团的恢复呼吁奔走；支持话剧《于无声处》的公演，扩大其影响；《上海戏剧》复刊；1979年一年中召开各种剧目座谈会近一百次，其中现代剧占半数。1980年为京昆大师俞振飞举办舞台生活六十年纪念。其时会员已超过一千五百人。

上海市剧目工作室 亦称上海市文化局剧目工作室。隶属上海市文化局，负责文化局系统戏剧创作事宜。主要工作职责为推荐题材；组织戏剧创作；审查剧目；整理传统戏曲剧目；组织创作人员深入生活；进行剧目评论和研究。六十年代淮剧现代剧目《海港的早晨》就是由剧目工作室具体负责联系和协助的。剧目工作室成立于1963年8月，首任主任言行，副主任路丁、吴石坚，其后冯少白、孙均也担任过负责人。成员有何慢、陈伯鸿、蒋星煜、沈鸿鑫等。1966年“文化大革命”开始后不久，便停止业务活动。1979年重新恢复，负责人为鲍世远、乐美勤。恢复后的剧目工作室曾参与举办首届上海戏剧节等大型活动，创办内部刊物《剧稿》，选刊剧本，如《路灯下的宝贝》等。

上海艺术研究所 研究机构。以戏曲研究为主，1979年7月14日建立，隶属上海市文化局领导。首任所长章力挥，副所长汤草元、萧凌、丁国岑。设戏曲室、业务室、资料室、电视录像室、办公室，1980年起又设《新剧作》编辑部。戏曲研究主要有三种类型：一、戏曲文化基本建设。如建所伊始，就抓了老艺术家经验总结工作，组织研究人员成立编撰组，陆续出版袁雪芬、丁是娥、俞振飞专著。另外，还采用录音、录像手段为一些知名戏曲艺术家保留下声像资料，其中有些已成海内孤本、世间绝唱。戏曲音乐研究人员为越剧流派创始人的唱腔记谱，整理出详细资料。组织社会力量编纂九十五万余字的《中国戏曲曲艺词典》，1981年9月由上海辞书出版社出版。10月又与上海辞书出版社联合举办全国戏曲剧种史学术讨论，会后组织编纂《中国戏



曲剧种大词典》。为向广大群众系统地介绍京剧知识，1981 年与上海人民广播电台联合举办《京剧知识广播讲座》，由该所研究人员撰稿，外地一些电台也曾反复播放。二、古典戏曲专题研究。如蒋星煜的《西厢记》研究，邵曾祺的明代传奇研究，都受到学术界的重视，其研究成果后来曾分别在全国戏剧理论著作评奖和上海哲学——社会科学研究成果评奖中获奖。三、当代戏曲研究。该所重视理论联系实际，密切注视当代戏曲发展中出现的新问题、新剧目、新人，及时进行研究和评论，对上海的戏曲剧种、创作队伍、剧目状况作了全面的调查，就传统剧目的推陈出新，历史剧的时代精神，塑造社会主义新人形象及老一辈无产阶级革命家的形象，戏曲反映现代生活等问题发表了论文。该所是中国戏曲现代戏研究会的首批成员之一，一直大力提倡戏曲现代戏，研究会的理论委员会即设在所内。研究会第一届年会的论文集由该所负责编辑(由中国戏剧出版社出版)。该所的刊物《新剧作》重视扶持新人新作，介绍了一些中青年戏曲作家，发表了不少优秀剧本。该所还组织了一些有较大社会影响的活动，如 1979 年与上海越剧院联合举办“尹桂芳越剧流派演唱会”，1980 年承办的“俞振飞舞台生活六十年”纪念活动。美国、日本、苏联、土耳其等国的学者都曾来所进行学术交流活动。

上海舞台灯光技术研究室　为上海市文化局直属的舞台技术专业研究机构。前身为“上海文化局舞台光源组”，始建于 1970 年秋。当时为了提高“样板戏”的装备水平，从科研单位和灯具厂抽调了一批工程技术人员与文艺界的灯光设计师组成了这一临时机构，历时近十年，其间研制的追光灯、幻灯、聚光灯及新光源等科研成果颇有影响，很多技术转让工厂，成为市场畅销品。1980 年，外系统的工程技术人员先后回厂，由文化局系统的科技人员组成了“上海舞台灯光技术研究室”，负责人为卢珂。研究室科研成果先后有：一千瓦舞台背景新幻灯获 1978 年全国科学大会成果奖、文化部 1978——1980 年度科技成果三等奖；玻璃钢接插件、可控硅调光器、广角投景幻灯三项获文化部 1981——1982 年度科技成果表扬奖。

上海舞台美术学会　群众性戏剧团体。系中国舞台美术学会团体会员单位，成立于 1981 年 4 月 22 日，隶属中国戏剧家协会上海分会。曾开展多种形式学术交流活动。会长孙浩然，副会长苏石风、周本义，秘书长龚伯安。下设四个部，即理论研究部、创作部、科技部、编辑出版部。出版内部季刊《上海舞美》。会员约二百四十人，团体会员单位四个(即上海舞台技术研究所、上海光耀灯具厂、上海飞乐音响公司、黄浦区舞美经理部)。学会组织和参与的主要活动有中华人民共和国建国三十年来上海首届舞台美术展；全国首届舞台美术展暨学术研讨会；全国舞台美术理论座谈会，并参与发起成立中国舞台美术学会。此外，还选送一批优秀舞台美术作品参加在日本、捷克斯洛伐克等国家举办的国际舞台美术展，先后接待了来访的国际舞美协会(OISTAT)人员及英、美、苏、日等国舞美人员，并与之进行了学术交流。会址在安福路二百八十四号。

作坊、工厂与戏箱租赁

孙炳生绘画庄　戏服描花作坊。地址在上海四牌楼曲尺弯。清同治、光绪年间由孙炳生始创。孙系江苏省苏州人，为清末民初上海戏服描花师傅，艺承苏枝山。前后带徒十余人，其中王锦荣艺技最为著名。该庄曾为清末上海王顺泰、申泰、叶森泰、杨恒隆等戏衣号的戏服描绘花样，系当时上海最有影响的绘画庄。除描绘行头纹样外，还兼营枕头、被面、鞋面等纹样的描绘。

王锦荣绘画庄　戏服描花作坊。兼营寿衣。清光绪三十二年(1906)由王锦荣创办，地址在南市傅家弄大庆里八号。民国二十六年(1937)店铺迁至五马路(今广东路六百六十二号)，次年又迁至九江路三百七十四号。民国二十九年起王锦荣和徒弟谢杏生合伙经营，1949年王病故后，由谢杏生经营。谢为著名服装设计师，曾为梅兰芳、周信芳、程砚秋、荀慧生、尚小云、马连良、李少春等京剧演员设计描绘花纹。1952年4月并入群力戏剧用品生产合作社。

王顺泰戏衣庄　行头店铺。清同治、光绪年间(1862——1908)开业，地址在五马路(今广东路)。业主王善卿，人称“小王”，是天昌戏衣号业主张明新的师傅。当时老天蟾舞台、黄金大戏院等京剧班底衣箱，全部由该戏衣庄承做。

吴生泰戏衣号　行头店铺。清同治、光绪年间(1862——1908)开业，地址在上海南市四牌楼，业主吴森卿，绰号“小蜡烛”，安徽人。民国二十六年(1937)“八·一三”时，店铺被炮火烧毁，全部职工转入天昌戏衣号。吴生泰的成革师傅绰号“老师太”设计的男大靠纸样，后传谢杏生，现上海戏剧服装用品厂生产的男大靠均按此纸样制作。

杨恒隆戏衣店　戏服店铺。清光绪二十九年(1903)开业，地址在南市四牌楼。店主杨鉴卿，小名巧生。光绪二十五年由其姐陈杨氏资助在苏州吴趋坊北口江恒隆戏衣店原址开设总店，后在上海开设分店，家属随之迁居上海，主要业务也在上海进行。民国二十六年(1937)“八·一三”事件中店铺被毁，后迁回苏州。该店专请绘花师孙炳生、吴宜坤(吴扣宝)、王锦荣、任财昌等描绘戏服，花样新颖，做工讲究。并利用苏州丝绸就地加工，成本低，以价廉质优与上海同行相竞争，时有“三泰”(申泰、吴生泰、叶森泰)不及“一隆”(杨恒隆)之说。在二十年代又首创戏衣成品规格“甲级私房”、“私房”、“充私房”、“官中”四个档次。其中尤以“充私房”戏衣价格公道，而深受演员和票友的欢迎。京剧演员谭鑫培、余叔岩、郝寿臣、裘盛戎、梅兰芳、程砚秋等及富连成科班均到该店定制服装。杨鉴卿前后培养学徒有祁寿(在台湾开设忆隆绣庄)、夏月廷(在上海开设新永记戏衣店)等二十多人。

隆升泰戏衣号　行头店铺。兼营轿衣、礼服、寿衣。二十年代末，由李龙森创办，地

址南市四牌楼。李死后由其子嵩庭(绰号"隆升泰阿二")继承家业。民国二十六年(1937)搬到顺昌路六十八弄八号继续营业,经营轿衣、出租新娘礼服,兼卖光片花。抗日战争胜利后改做盔头。1956年并入上海第一戏衣生产合作社。

蒋顺兴戏衣庄 戏服、盔头店铺。民国十七年(1928)由蒋培坤创办,地址在南市陆家宅同盛泰戏衣庄旧址。民国二十六年迁五马路(今广东路六百零一号),该店曾和张阿北在云南路合开分号,五马路店面一度出租,民国二十九年继续营业。以后则以承做"私房"行头为主,并在苏州开设分号。时有雇员二十多人,聘请王锦荣、谢杏生、杜锡泉等人绘花,徐大个做盔头。京剧演员梅兰芳、程砚秋、荀慧生、尚小云、周信芳、俞振飞、言慧珠等,越剧演员王文娟、周宝奎,粤剧演员红线女、马师曾,豫剧演员常香玉等及全国各地和东南亚票友均常在此定购行头盔帽。该庄以"备货充足"及"保退保换"的信誉名扬全国。1956年并入上海第十绣品生产合作社。

天昌戏衣号 戏服作坊。二十世纪二十年代末由张明新在原申泰戏衣号旧址开设,民国二十六年(1937)迁浙江路清和坊十号。该号聘请王锦荣、谢杏生绘花,成革师傅"老师太"打样制作。因产品用料考究,尺寸合度大方,花样新颖别致,颇得名角、票友赏识。京剧演员梅兰芳、周信芳等均常在此定制行头,影响较大的有《贵妃醉酒》中的红缎镶边女蟒、宫装(舞衣),《霸王别姬》中的鱼鳞甲、斗篷、梅桩大台幔以及《萧何月下追韩信》中的改良官衣,《徐策跑城》中的改良蟒等。1956年4月并入上海第十绣品生产合作社。现上海戏剧服装用品厂生产的传统戏曲行头基本仍按该号留下的技术资料制作。

祥泰恒戏衣庄 戏服作坊。业主徐俊卿,绰号"徐阿发",是该庄第三代继承人。地址在五马路(今广东路六百五十二号)。该庄以经营越剧行头为主,二十世纪四十年代越剧演员姚水娟、马樟花、筱丹桂、袁雪芬、竺水招、尹桂芳、徐玉兰等,常在该店定制戏服。该店巾帽师傅方惠勤,绰号"小苏州",制作的越剧巾帽款式新颖美观、做工精良、头寸合度轻巧,颇得演员青睐。越剧《山河恋》、《梁山伯与祝英台》、《木兰从军》等剧的巾帽均出自该店。1956年4月并入上海第十绣品生产合作社。

南恒泰班靴店 靴鞋店铺。早期在苏州专做京靴、双梁鞋等贡品向清廷进贡。清光绪十四年(1888)前后,江傅宏随父到上海。民国六年(1917)江买下老祥顺班靴店门面(今广东路六百四十八号),挂招牌"南恒泰",门上书"彩靴为记,只此一家",生意日益兴隆。民国二十九年在汉口增开门市部。民国三十六年在西安又设门市部。产品远销台湾、新加坡等地。五十年代初江病逝,子年幼,由内侄江瑞芝继承该店,人称"大老板"。1956年公私合营,增开车间和戏靴、头面门市部,经理江金涛,人称"小老板"。1958年后增做戏衣、头套、口面、乐器(当时万里乐器厂并入该店),并在南京东路二百五十九号开设门市部。该店创制的京剧南派改良靴鞋及班靴得到海内外演员及票友好评。1966年并入上海戏剧服装生产合作社。现上海戏剧服装用品厂生产的靴鞋纸样、楦头大都是南恒泰的旧物。

金缕堂回须号　戏曲回须作坊。清光绪年间由张风江开业，地址在南市四牌楼。专做戏服、戏具中的须头、大带(鸾带)以及民用须结。当时王顺泰、申泰、叶森泰、吴森泰、杨恒隆戏衣号均到该店定货。传人有郭荣华、聂金全、郭光临等。民国二十六年(1937)“八·一三”时被炮火烧毁停业后，其徒相继自行开业。

王鑫记回须作　戏曲回须作坊。本世纪二十年代初由王福生开业，地址在南市曲尺弯。民国二十六年(1937)迁址老大沽路三十九号。1945年抗日战争胜利后又搬入南市四牌楼路二十六号，增设店面，正式定名“王鑫记回须作”。主要生产戏曲用鸾带、丝绦并兼民间“出会”用万民伞、神服、龙灯、轿衣等各种须结。中华人民共和国成立后曾为西南军区做军旗、军号须结等。1956年并入上海第一戏衣生产合作社。传人吕德根，现在上海戏剧服装用品厂带徒传艺。

“五一子”盔头铺　盔头作坊。二十世纪二十年代初由“五一子”创办，坐落在老大沽路。“五一子”业主姓朱，镇江人，因父五十一岁时得子，故名。戏班中则叫其“小个儿”。专做硬盔，是设计、制作京剧南派盔帽创始人之一。其设计特点式样新颖、美观轻巧，周信芳曾专请他设计、制作盔帽。例如连台本戏《封神榜》中的盔头及《萧何月下追韩信》中的萧何巾等。民国二十六年(1937)因双目失明，回原籍，不久贫病而死。有徒刘锡成，绰号“小胖子”，擅做硬盔、沥粉。

崇新泰盔头作　盔帽作坊。民国二十八年(1939)由袁崇权创办，地址在南市宝裕里八十九号。袁绰号“阿二”，十六岁到上海卫顺泰戏衣号拜卫顺德为师学艺，专做传统盔帽。民国二十七年到黄金大戏院拜胡宝林为师，学京剧盔箱，熟知盔帽制作和盔箱操作，制作的盔帽式样新颖轻便，帽口尺寸掌握适度，演员戴后舒服，不掭头。民国三十六年迁四牌楼路一百二十九号。五十年代初该作坊曾为徐玉兰、王文娟主演的越剧《春香传》和袁雪芬、范瑞娟主演的彩色电影《梁山伯与祝英台》做巾帽。1956年并入上海第一戏衣生产合作社。袁崇权1974年退休后回原籍，1977年受聘至上海戏剧服装用品厂带徒传艺，1981年借到上海昆剧团，为华文漪、计镇华主演的昆剧《蔡文姬》、《唐太宗》设计制作盔帽。

柯同椿把子店　刀枪把子店铺。前身是何同春刀枪店。清宣统二年(1910)前后何灿章与江姓友人合作开业。何原是雕花师，清光绪年间曾开雕花铺，专做龙头拐、青龙刀之吞头雕花。何过世后店铺传嗣子何元德，何元德死后其妻改嫁秦季樵，民国二十一年(1932)秦改店名为柯同椿把子店。主要生产戏剧刀枪，地址在五马路(今广东路六百二十五号)。秦季樵原做盔头，后改做戏剧刀枪，擅长扎锤(圆锤、八角锤)，也会沥粉。徒弟朱鹤翔，善竹木双刀的制作，后增设铜铁刀枪部，做武术刀枪。民国三十一年秦病故，由何元德子何葆仁继承家业，何工沥粉、彩绘，京剧演员唐韵笙用的镂空青龙偃月刀由他制作。柯同椿是闻名全国的传统戏剧刀枪店，曾为王鸿寿(三麻子)、夏月润、林树森、李吉来(小三麻子)等人制作青龙刀。1956年12月并入上海第九刀枪生产合作社。

周顺兴把子店 刀枪把子店铺。约二十世纪二十年代由铁匠周金根开业，地址在五马路（今广东路六百二十四号），早期主要生产武术刀枪，后增做戏剧刀枪。京剧演员王桂卿、张二鹏等使用的刀枪把子即由此店承做，京剧南派舞台上使用的真刀真枪一部分也出自于该店。1956年12月并入上海第九刀枪生产合作社。

洪昌祥刀枪店 刀枪把子店铺。约于民国十六年（1927）由刘积昌开业，地址在五马路（今广东路六百二十七号）。刘师从范德兴学做武术刀枪，艺成后自开店铺，初期做武术刀枪，后聘请高庆裕等师傅，增做戏剧刀枪。京剧演员李万春、王少楼使用的刀枪即由该店承做。京剧南派舞台上使用的真刀真枪一部分也出自于该店。1956年并入上海第九刀枪生产合作社。

上海第一戏衣生产合作社 戏衣、盔帽工厂。兼做须结、铜泡、光片、头套、口面、制线、绒球、点翠、珠花头面等戏曲化装用品。1956年4月由邑庙区（今南市区）四牌楼一带的三十三户作坊合并成立，共有社员九十二人，社长马定良，社址在成都北路八百五十八号。1957年职工增至一百二十七人，年产值六十八万五千元。1958年12月转为上海戏剧服装用品一厂，属上海体育文娱工艺美术公司。

上海市黄浦区戏剧服装用品生产合作社 戏衣、盔帽工厂。兼做靴鞋、口面、头套、水钻头面、绘花等戏曲服饰及化装用品，后改名为上海第十绣品生产合作社。1956年4月由黄浦区广东路一带四十二户作坊和群力工场中的二户合并成立，共有社员一百七十人，理事主任郭和林，地址在广东路六百一十四号，门市部在广东路六百三十七号。1957年有职工一百九十八人，全年总产值一百四十二万元。1958年12月转为上海戏剧服装用品二厂，属上海市体育文娱工艺美术公司。厂长巢书德。

上海戏剧服装用品厂 戏剧服装用品工厂。1960年8月由上海戏剧服装用品一厂与二厂合并而成，厂长巢书德、曲登仁。生产蟒、靠、帔、褶子、盔帽、厚底班靴等六大类产品。初名地方国营上海戏剧服装厂，1966年改名为上海戏剧服装生产合作社，1971年用今名。同年，南恒泰戏剧用品店并入本厂，厂址在复兴中路五十七弄六号，下设两个车间，门市部在南京东路二百五十九号。1976年全厂有职工二百六十一人，1982年增至三百七十六人，全年总产值五百八十六万元。业务范围已发展成为影视、戏曲、曲艺、歌舞、杂技、照相等部门制作礼服、工艺出口服装、仿古服装、民族舞鞋等以及旅游工艺美术品的多功能专业工厂，其中出口达到一百多万元。厂长金云鹤、徐惠吉。该厂集中了生产传统戏衣的技术人员、设计师，继承了百余年来上海戏服生产经验，发扬了海派色彩艳丽、工艺精湛的剧装风格。主要设计师谢杏生，以翎毛花卉等绘画手法丰富改进戏衣，曾为梅兰芳设计戏服，如《贵妃醉酒》中的红缎镶边女蟒、宫装（舞衣），《霸王别姬》中的斗篷、鱼鳞甲、霸王靠、梅桩大台幔门帘。并为周信芳设计绘制《文天祥》中的改良单靠袖大龙红蟒、方靠旗大红靠及《徐策跑城》、《海瑞上疏》中的改良蟒，《萧何月下追韩信》中的改良官衣。此外，还为程砚

秋、荀慧生、尚小云、马连良、张君秋、俞振飞等设计过行头花样，为评、川、越、粤等各大剧种设计服饰纹样，戏曲电影《红楼梦》、《追鱼》、《天仙配》等中的服饰均出自他的手笔。其作纹样生动，配色雅致，式样新颖，对全国戏曲服装的发展有一定影响。

上海戏剧刀枪厂　戏剧刀枪把子工厂。1956年12月由柯同椿、洪昌祥、周顺兴、徐同兴、陶福兴及杜祥宝雕花作合并成立。初名上海第九刀枪生产合作社，地址在肇周路九十五弄一号，门市部设在广东路六百三十号，主要生产戏剧刀枪、武术刀枪。1958年改名为地方国营上海戏剧服装用品三厂，1960年改今名，1963年更名上海戏剧刀枪社，“文化大革命”期间生产《智取威虎山》、《红灯记》、《沙家浜》、《奇袭白虎团》、《海港》、《杜鹃山》、《龙江颂》等剧中所用戏具。1973年恢复原名。“文化大革命”后恢复演出传统剧目，该厂生产戏剧刀枪、武术刀枪、道具、乐谱架子。1982年有职工一百八十二人，年产值九十二万元。厂长王关明。1982年在全国同行业评比会上，该厂唐春林制作的竹木双刀评为第二名。

上海华艺戏剧服装厂　戏剧服装工厂。1979年建立，门市部在金陵东路五十四号。该厂生产的华叶牌戏剧服装注重色彩，绣工考究，尤其擅长越剧、评剧、锡剧等剧种戏装，广东省潮剧院出国演出戏服也由华艺戏剧服装厂承做。设计、制作的全国少数民族服装曾获上海市服装展评会最佳设计奖，并由香港编印出版精装本《少数民族服饰》。华叶牌戏剧服装获上海市集体企业办公室“一厂一品”荣誉称号。

上海剧装、戏具厂（店铺、作坊）变迁一览表

牌号	起止时间	业主或经营者	地址	备注
江记绘画庄	民国十五年至二十六年(1926至1937)	江云潞	南市四牌楼曲尺弯	绘制戏服花样的作坊
佚名号	？至1956年	纪仁祥绰号“小耳朵”	浙江中路49弄10号	绘制戏服花样个体作坊。1956年4月并入上海第十绣品生产合作社
同上	？至1956年	陈伯荫	五马路(今广东路)	同上
同上	？至1956年	马金全	五马路	同上
同上	？至1956年	杜锡泉(苏州人)	广西北路105弄6号	(同上)其艺承苏州绘花师薛才章(无锡人)
申泰戏衣号	清同治、光绪年间至二十世纪二十年代	姓名不详(上海籍)	南市四牌楼	以制作经营行头为主的作坊，后转让张明新，改称“天昌”

（续表一）

牌　号	起止时间	业主或经营者	地　址	备　注
叶森泰戏衣号	同上	叶松亭（安徽籍）	南市四牌楼	制作经营行头为主的店铺。民国二十六年（1937）“八·一三”事变时被炮火烧毁
花张和行头店	清末至民国三十四年（1945）	张××（名不详）号“花张和”绰号“癞子”（北京人）	五马路643号	制作经营行头的店铺。民国三十四年因老板病故停业
柳恒昌戏衣号	二十世纪二十年代至1956年	柳永泉	五马路612号	制作经营行头及刀枪把子的店铺。出租戏箱的“德谊堂”的部分刀枪即购置于此店。1956年4月并入上海第十绣品生产合作社
顾永记戏衣号	二十世纪二十年代	顾永卿，绰号“小无锡”（无锡人）	五马路611号	制作经营行头的店铺。业主顾永卿先后在苏州、上海两地开设“顾永记”行头店
新永记戏衣号	二十世纪二十年代末至1956年	夏月廷，绰号“阿广”（镇江人）	五马路611号，即“顾永记”戏衣号旧址	制作经营行头的店铺。1956年4月并入上海第十绣品生产合作社
周盛泰戏衣庄	二十世纪二十年代至民国十七年（1928）	周书人	南市陆家宅	制作经营行头的店铺。民国十七年业主病故后，其妻把铺面转让于蒋培坤，改名蒋顺兴戏衣庄
新森泰戏衣号	二十世纪二十年代至1956年	陆荣生	南市四牌楼，1937年“八·一三”事变后迁至广西北路95号	制作经营神服、道袍兼戏衣的店铺。1956年4月并入上海第十绣品生产合作社
瑞昌戏衣号	二十世纪二十年代至1949年	于泰和	五马路628号	制作经营行头的店铺。1945年抗日战争胜利后，原益广祥戏衣号雇员王金浦曾在“瑞昌”搭店（即租借铺面）制作经营盔头

（续表二）

牌　号	起止时间	业主或经营者	地　址	备　注
益广祥戏衣号	二十世纪二十年代至1956年	郭星山，绰号“大广”	五马路645号	制作经营行头的店铺。早期曾专营扎彩。1956年4月并入上海第十绣品生产合作社
李鸿林戏衣加工作	民国十四年至十八年(1925至1929)	李鸿林(镇江人)	五马路	承揽戏衣外发成革加工作坊
张启荣戏衣加工作	民国二十一年(1932)至1956年	张启荣	吉安路157号	戏衣成革作坊，1956年8月并入上海第一戏衣生产合作社
鸿盛兴戏衣号	民国二十三年(1934)至1956年	吕明贵	五马路	制作经营戏衣、盔帽、髯口、头套、须结的店铺。1956年4月并入上海第十绣品生产合作社
单正银戏衣社	民国二十五年(1936)至1956年	单正银	南市学院路165号	戏衣成革作坊。1956年8月并入上海第一戏衣生产合作社
合兴成戏衣庄	民国二十六年(1937)“八·一三”前至1956年	卫秉成，绰号“圆眼”。(镇江人)	五马路680号	同上
唐阿福戏衣作	民国二十七年(1938)至1956年	唐阿福(宁波人)	五马路600号二楼	戏衣成革作坊。早期专承接卫顺泰戏衣号的戏衣成革业务，后也跑“戏馆”。1956年4月并入群力戏剧用品生产合作工场
唐阿友戏衣作	民国二十七年(1938)至1956年	唐阿友	福州路汕元坊5号	戏衣成革作坊。专为五马路各戏衣店做成革戏衣。1956年4月并入群力戏剧用品生产合作工场
龚裕记戏衣作	？至1956年	龚关荣	五马路	戏衣成革作坊。1956年4月并入上海第十绣品生产合作社
大昌典当(大昌行头店)	？至二十世纪五十年代初	严××(名不详，安徽籍)	广西路汕头路口	专业经营戏具行头典当业务。四十年代起兼营戏曲行头。1949年后因取缔当铺行业而停业

（续表三）

牌　号	起止时间	业主或经营者	地　址	备　注
锦泰戏衣作	？至 1956 年	陈林宝，绰号“小林宝”	五马路 621 号二楼	制作经营绒球兼戏衣作坊。其绒球样式及质量闻名海上。1956 年 4 月并入上海第十绣品生产合作社
严有才戏衣作	？至 1956 年	严有才	五马路	戏衣成革作坊。1956 年 4 月并入上海第十绣品生产合作社
许星记戏衣作	？至 1956 年	许鸿兴	五马路	同上
裕泰戏衣作	？至 1956 年	朱文斌	五马路	同上
曹记戏衣铺	？至 1956 年	曹阿增	五马路	同上
俞伯禄戏衣号	民国三十年（1941）至 1956 年	俞伯禄	淮海路 64 号	缝制越剧行头个体作坊。1956 年 4 月并入上海第十绣品生产合作社
蒋怀庭戏衣作	民国三十三年（1944）至 1956 年	蒋怀庭	黄陂北路 52 弄 17 号	戏衣成革个体作坊。1956 年并入上海第十绣品生产合作社
周桂记戏衣号	民国三十六年（1947）至 1956 年	周桂生	晏海路吴家弄 59 号	戏衣成革作坊。1956 年 8 月并入上海第一戏衣生产合作社
栾金元戏衣号	民国三十六年至三十七年（1947 至 1948）	栾金元，绰号：“老太婆”	前期：南市四牌楼。后期：五马路 612 号	制作经营戏衣、软巾作坊
鸿祥泰戏衣号	民国三十六年（1947）至 1956 年	朱桂林	四牌楼路 20 号	戏衣成革作坊，1956 年 8 月并入上海第一戏衣生产合作社
鑫昌戏衣店	1949 年至 1956 年	孙福根	五马路 628 号	制作经营行头的店铺。1956 年 4 月并入上海第十绣品生产合作社
佳多戏衣店	1951 年至 1956 年	傅斌杨、蒋怀庭	广东路 600 号	经营行头的店铺，1951 年由傅斌祥和蒋怀庭合股开办。前身为傅氏经营的典当铺。1956 年 4 月并入上海第十绣品生产合作社

（续表四）

牌　号	起止时间	业主或经营者	地　址	备　注
美丽戏衣店	1951 年至 1956 年	吴国华	广东路 656 号	制作经营行头的店铺，专门承接戏衣光片加工业务。1956 年 4 月并入上海第十绣品生产合作社
龚福记戏衣号	1952 年至 1956 年	张慧芳、龚桂荣（绰号"柴爿"）	广东路 654 号	制作经营行头的店铺，前身为檀香店。1956 年 4 月并入上海第十绣品生产合作社
恒大戏衣作	1953 年至 1956 年	朱龙福	广东路 622 号	制作经营越剧行头的店铺。1956 年 4 月并入上海第十绣品生产合作社
大生戏衣庄	1954 年至 1956 年	蒋怀庭、翁豪洲	广东路 608 号	经销戏衣的店铺。1954 年由蒋怀庭和翁豪洲合股开办，前身为由蒋经营的典当铺。1956 年停业后，蒋离沪去贵阳开设戏衣厂
开一天戏衣号	1955 年至 1956 年	解雅明	四牌楼路 131 号	经营戏衣来料加工业务的小作坊。自称"开一天，算一天"。1956 年 8 月并入上海第一戏衣生产合作社
大茂戏衣作	1954 年至 1956 年	董德茂	广东路 682 号	制作经营行头的店铺。1956 年 4 月并入上海第十绣品生产合作社。前身为"董德茂点翠作"
老祥顺班靴店	清光绪十四年(1888)至民国六年(1917)	姓名不详	五马路 642 号	制作经营靴鞋的店铺，是清末民初上海有名的班靴店。1917 年店面转让给南恒泰鞋靴店
复兴靴鞋号	？至 1956 年	方振锋、戴传宗	汉口路	制作经营靴鞋的作坊，由方振锋、戴传宗合股开办。1956 年 4 月并入上海第十绣品生产合作社
邵运泰靴鞋店	民国二十五年(1936)至 1956 年	邵阿生	南市学院路 128 号	制作经营靴鞋的店铺。1956 年 8 月并入上海第一戏衣生产合作社

（续表五）

牌　号	起止时间	业主或经营者	地　址	备　注
祥大义回须号	二十世纪初至1956年	聂××（名不详）、聂金全	南市新北门	制作经营回须的店铺。民国二十六年（1937）停业。不久由其子聂金全重开。1956年公私合营后，店铺迁至南市城隍庙内
范永发回须作	二十世纪三十年代至1956年	范永发	南市顺昌路110号	制作经营回须的作坊，1956年8月并入上海第一戏衣生产合作社
荣泰回须作	同上	郭荣华	南市四牌楼路18号后间	制作经营回须的作坊。专营鸾带、丝绦及工艺绸灯、彩灯、旗须。后迁至长生街71号。1956年8月并入上海第一戏衣生产合作社
公和须结作	二十世纪三十年代至1956年	秦永林	复兴中路767弄3号	制作经营回须的作坊。经营民用须结、窗帘、扇子、旗帜须结兼营戏具须结。1956年8月并入上海第一戏衣生产合作社
福昌须头作	二十世纪三十年代至1949年	宴恒荣	南市三牌楼路34号	制作经营回须的作坊，以制作刀枪把子上使用的须结为主。1949年息业
义大回须作	民国三十五年（1946）至1956年	顾世宝	南市四牌楼路33号	制作经营回须的作坊。1956年8月并入上海第一戏衣生产合作社
源泰回须作	1951年至1956年	朱贤坤	南市四牌楼路18号	制作经营回须的作坊，1956年8月并入上海第一戏衣生产合作社
源泰回须号	1953年至1956年	赵永新	四牌楼路18号	制作经营回须的作坊。后期迁至汉口路昼锦里。1956年4月并入上海第十绣品生产合作社
源茂回须作	？至1956年	郭光临	南市四牌楼	制作经营回须的作坊。后期迁至新北门，改名“东升回须作”。1956年8月并入上海第一戏衣生产合作社

（续表六）

牌　号	起止时间	业主或经营者	地　址	备　注
陈其记制线作	1953年至1956年	陈其祥	南市大境街55弄3号	制作经营戏衣、戏具用线小作坊。1956年8月并入上海第一戏衣生产合作社
陈永兴盔帽店	二十世纪二十年代至民国三十四年(1945)	陈永兴	南市四牌楼	制作经营盔帽店铺。1937年迁至五马路652号，店面转让徐姓开祥泰顺戏衣号
寿生泰寿帽店	二十世纪二十年代至1956年	李寿生	四牌楼81弄5号	制作经营盔帽的店铺。以做寿帽、神帽为主，兼做戏帽。1956年8月并入上海第一戏衣生产合作社
“徐大个”戏帽铺	民国十三年(1924)至1956年	徐毓敏绰号“徐大个”	老大沽路110弄(顺大里)10号	制作经营盔帽的店铺。1956年并入上海第十绣品生产合作社
谢荣泰戏帽作	二十世纪三十年代至1956年	谢国良	南市四牌楼路35号	制作经营盔帽的作坊。1956年8月并入上海第一戏衣生产合作社
基德才戏帽作	同上	基德才	王医马弄67号	制作经营盔帽的作坊，后迁至里咸瓜街23弄10号。1956年8月并入上海第一戏衣生产合作社
杨福泰盔头铺	民国三十三年(1944)至1956年	杨志高	黄陂北路52弄15号	制作经营盔帽的店铺。1956年并入上海第十绣品生产合作社
永泰祥戏帽作	民国三十五年(1946)至1956年	殷象珠	南市四牌楼路26号	制作经营盔帽的作坊。1956年8月并入上海第一戏衣生产合作社
方惠记巾帽店	民国三十七年(1948)至1956年	方惠勤，绰号“小苏州”	五马路619号	制作经营越剧巾帽的店铺。1956年4月并入上海第十绣品生产合作社
周桂生戏帽作	民国三十三至三十五年(1944至1946)	周桂生	南市吴家弄59号	制作经营盔帽的作坊
何仁根戏帽作	民国三十三年至三十五年(1944—1946)	何仁根	同上	同上

（续表七）

牌　号	起止时间	业主或经营者	地　址	备　注
赵银根盔头号	？至1952年	赵银根，绰号“小个子”	复兴东路48号	制作经营盔帽的作坊。1956年4月并入群力戏剧用品生产合作工场
荣昌祥绒球作	？至1956年	钱锦帆	南市	制作经营绒球的作坊。1956年8月并入上海第一戏衣生产合作社
大昌祥绒球作	二十世纪二十年代至1956年	吴海林	南市王医马弄84号	制作经营绒球、珠花的作坊。1956年8月并入上海第一戏衣生产合作社
陈锦荃绒球作	同上	陈锦荃	南市花草弄3号	制作经营绒球、珠花的作坊。1956年8月并入上海第一戏衣生产合作社
董昌宝珠花作	二十世纪三十年代至1956年	董昌宝	金陵中路364弄6号	制作经营珠花的作坊。1956年4月并入上海第十绣品生产合作社
周文达珠花作	同上	周文达	顺昌路135弄1号	制作经营珠花的作坊。1956年8月并入上海第一戏衣生产合作社
李俊芳珠花作	同上	李俊芳	肇坊弄慰和坊8号	制作经营珠花的作坊。1956年并入上海第十绣品生产合作社
荣兴盔帽店	1950年至1956年	江根泉绰号“阿跷”	广西路福祥里10号后厢房	制作经营盔帽的店铺。1950年“二·六”轰炸后在鑫昌戏衣店搭店制作经营盔帽。1952年在广东路662号二楼重新开业。1953年迁至广东路672号，1956年4月并入上海第十绣品生产合作社
杨七郎盔头作	？至1956年	杨七郎	马德里	制作经营盔帽的作坊。1956年并入上海第十绣品生产合作社
张树林铜泡作	不详	张树林	南市黄家阙路	制作经营铜泡的小作坊
耀华蜡珠作	二十世纪二十年代至1956年	王步洲（1884至1954）绰号“王老枪”（苏州人）	南市吴家弄55号	制作经营蜡珠的作坊。1956年8月并入上海第一戏衣生产合作社

（续表八）

牌号	起止时间	业主或经营者	地址	备注
周福兴水占头面作	同上	周鹏祥	延安东路太原坊401弄18号3层阁	制作经营首饰、戏曲头面的作坊。1956年4月并入上海第十绣品生产合作社
朱永记水占头面作	二十世纪三十年代初至四十年代末	朱元良	五马路623号	制作经营戏曲水钻头面的作坊。
顺泰点翠作	民国二十二年(1933)至1956年	戚文山	南市里咸瓜街23弄10号	承接戏曲盔帽饰物点缀的作坊。1956年8月并入上海第一戏衣生产合作社
董德茂点翠作	民国二十八年(1939)至1954年	董德茂	五马路682号	承接点真翠业务的作坊。1954年初增加制作经营行头，改名大茂戏衣庄
郑元仙口面作	不详	郑元仙	五马路	制作经营口面的作坊。南派京剧的口面，多出自该作坊
曹福林口面作	不详	曹福林绰号“长脚”	南市	制作经营口面的作坊。规模略小于郑元仙口面作
李范水口面作	民国二十六年(1937)至1956年	李长水	南市灵济街59号	制作经营口面的作坊，成品主要由五马路南恒泰、卫顺泰、蒋顺兴等六家行头店出售。1956年8月并入上海第一戏衣生产合作社
黄国英头套、口面作	1953年至1956年	黄国英	南市里咸瓜街23弄10号	制作经营头套、口面的作坊。1956年并入上海第一戏衣生产合作社
张海记铜泡作	民国三十七年(1948)至1956年	张金荣	南市学院路121弄27号	制作经营铜泡的作坊。1956年8月并入上海第一戏衣生产合作社
群力戏剧用品生产合作工场	1952年4月4日至1956年	印友良	天津路145弄3号	戏衣生产合作社。简称群力工场。制作经营戏衣、盔帽等戏曲用品，隶属上海市手工业联社。1956年并入上海第十绣品生产合作社

（续表九）

牌　号	起止时间	业主或经营者	地　址	备　注
上海第十绣品生产合作社	1956年至1958年	社长：郭和林	天津路145弄3号	制作经营戏衣、盔帽等戏曲用品的合作工厂。由群力工场和新成区三家作坊(即杨福泰盔头铺、蒋怀廷戏衣作、杨七郎盔头作)合并成立
徐同兴把子店	民国十六年(1927)至1956年	徐竹林	五马路616号	制作经营刀枪把子的店铺。1956年12月并入上海第九刀枪生产合作社
陶福兴把子店	1951年至1956年	陶银福(常熟人)	广东路	制作经营刀枪把子的店铺。1956年12月并入上海第九刀枪生产合作社
杜祥宝雕花作	？至1956年	杜祥宝	南市天柱山路38弄17号	戏剧雕花作坊。专替柯同椿、徐同兴、周顺兴、洪昌祥、陶福兴等五家把子店加工雕刻龙头、鹿头、枪纂子等。1956年12月并入上海第九刀枪生产合作社
地方国营上海戏剧服装厂	1960年8月至1971年	厂长：巢书德、曲登仁	厂址：成都北路863号。门市部地址：广东路637号	戏衣、盔帽合作工厂。兼做头套、须结、绢花等。由上海戏剧服装用品一厂、二厂合并而成。1966年更名为上海戏剧服装生产合作社。1971年改名为上海戏剧服装用品厂
上海第九刀枪生产合作社	1956年12月至1958年	厂长：徐文祥	地址：肇周路九十五弄一号。门市部地址：广东路630号	戏剧刀枪工厂。生产戏剧刀枪、武术刀枪。由柯同椿等合并成立。1958年改名为地方国营上海戏剧服装用品三厂
地方国营上海戏剧服装用品三厂	1958年至1960年	厂长：路朝正	同上	戏剧刀枪工厂。由上海第九刀枪生产合作社更名，1960年改名为上海戏剧刀枪厂
上海戏剧刀枪社	1963年至1973年	厂长：王关明	同上	戏剧刀枪工厂。由上海戏剧刀枪厂更名，1973年恢复原名上海戏剧刀枪厂

王生记道具出租　布景、道具出租。建置于二十世纪二十年代。门市部设在汉口路一号半皇后大戏院(今和平电影院)隔壁,仓库在福州路会乐里。业主王生西。软硬景片绘制精细,大小道具品种齐全,做工讲究。并备有高档雕花红木家具及适合各阶层用整套白木家具。主要租借给话剧界、戏曲界、各大票房(社团)、剧场等演出用,兼营民用家具的租借业务。其特点是剧团每换一个新戏,都能按照设计图样的需要供给所要借的布景、道具,并能按时送货上门。戏中如有特殊的布景、道具,需另加租钱。租费早期按月计算,后随剧团拆帐制收取租金,此种情况一直维持到工商业社会主义改造前为止。1966年"文化大革命"时闭业。

德谊堂箱(赵家衣箱)　戏箱出租。建置于二十世纪二十年代初。戏箱存放在宁海西路一百五十弄赵家,箱主赵连生(系新世界南部大京班剧场经理),后传子月亭(绰号赵瞎子),该箱规模大,有二至三副全份戏箱,其中官中戏箱借给剧场用,私房货专供各大票房(社)票友串演、堂会用。衣箱早期全部由苏州唐云昌行头店承做。盔头由苏州盔头、巾帽店承做,后期由上海徐大个子盔头店承做。髯口由鸿盛兴行头店以及郑元仙口面作和老大沽路王师傅承做。刀枪把子由五马路的"李金记"和"柯同椿"刀枪店制作,后期从柳恒昌刀枪店添置少数刀枪。靴鞋则由祥泰顺班靴店承做;后期由"南恒泰"靴鞋店制作。该戏箱除传统衣箱外,还备有南派京剧部分改良行头,添置有马连良、梅兰芳、程砚秋、荀慧生、尚小云、麒麟童等所排新戏的行头。戏箱配备全部箱行人员,赵月亭本人和德谊堂的京剧班底演员还经常协助顾客排戏、演出。赵家衣箱是上海资格最老,影响最大,营业最佳的戏箱。

民国三十五年(1946),赵月亭组建福安公司京剧团,衣箱借剧团使用,该团解散后又组建大新公司德谊京剧团,自任团长。1955年赵离团,其戏箱仍长期租借给该团使用。1958年上半年德谊京剧团归还戏箱,合并加入黄浦京剧团。德谊堂于1959年底停业。该箱大部分行头卖给淮海路国营旧货商店,余下的戏服、盔头、砌末、刀枪把子在1966年破"四旧"时被大火烧毁或论斤卖给旧货商店。德谊堂的检场时延亭是上海撒火彩手艺较高的一个。他能反扔火彩"吊鱼",并创造了单脚站立,双手和脚同时撒火彩的方法,百发百中,堪称一绝。他还能给演员提词排戏,人称"戏包袱"。

双玉堂箱　戏箱出租。建置于二十世纪二十年代末。戏箱存放在老马德里(今老大沽路)。箱主顾宝森、鲍筱麟合股经营,由顾掌班。该戏箱规模大,全份衣箱,行头齐全,私房货多,并配备全部箱行人员。大衣:朱祖良(绰号"朱大龙")、叶金生。二衣:明兴培。盔箱:叶金生,把子:邹瑞福。梳头桌:人员有顾宝森、葛桂兰、张亭云(绰号"小老虫")。明兴培不仅熟悉本行业务,技艺精湛,而且培养了不少技艺精通的箱行人员。双玉堂还有京剧班底演员、场面以及水锅、检场。基本上出租给上海各大京昆票房(社)、票友、业余剧团。业务好,影响大。箱主之一的顾宝森是继李鸿奎后上海有名的化妆师,原专为京剧演员盖叫

天扮戏，双玉堂成立后曾为演员俞振飞、言慧珠、黄桂秋等扮戏，四十年代经俞振飞推荐专职为梅兰芳扮戏，随即离开双玉堂。由鲍筱麟独立经营戏箱出租业务，时称“鲍家戏箱”，规模遂缩小，于五十年代初停业。

徐品记戏装出租号　戏箱出租。建置于民国十四年(1925)。戏箱存放在旧城西门内西仓路，民国二十六年“八·一三”前夕搬至四马路大罗天书场(即大罗天茶馆)。箱主系京剧名票徐品丹。整份戏箱由马宝刚、邱福宝赴苏州由杨恒隆戏衣号承办。该箱规模大、行头齐全，私房货多。长期租借给各大舞台、游乐场、剧团、票房(社)之需。戏箱配备全部箱行人员，箱头马宝刚。大衣：夏正宝，二衣：谢雨根(绰号“小老大”)，把子：蒋阿林，盔箱：谢德喜，梳头桌人员有朱光瑜、李鸿奎(绰号“李老大”，上海早期有名的化妆师)、蔡国栋(绰号“大毛”)、王明禄(绰号“歪头”)，水锅(绰号“小孙子”)，另外有邱宝山，箱行临时缺人由他顶替。由于当时上海名媛女士，串演京剧成风，徐品记戏装出租号特地添制了半份全新的女子京剧行头和越剧行头，满足女顾客的需要，生意日趋兴隆。后来除出租戏箱外，还聘请一批名角，成立“品福乾坤京班”，专应各类喜庆堂会。除上海外，无锡、常州、南京等地的戏院和票房亦闻风而来租借行头，在江南一带的京剧界颇具影响。徐品记戏装出租号后期改为股份制戏箱。约于1964年，徐品记和彭家戏箱合并，1966年初卖给国营剧团。

金玉堂箱　戏箱出租。建置于二十世纪四十年代，箱主金元声，黄金大戏院五虎将之一。其父绰号金牙齿阿三。整份戏箱一直存放在黄金大戏院。箱头蒋筱洲。该箱规模大，全份衣箱，行头齐全，都是私房货，由苏州杨恒隆戏衣店承做。戏箱配备全部箱行人员。大衣：蒋筱洲、赵国良(绰号“阿福”)、卢金奎，二衣：“矮个子”、“大带子赵”(系蒋筱洲的徒弟)，盔箱：胡宝林(绰号“癞痢头”)、袁崇权，把子箱：丁元洪，梳头桌：李文玉。专供黄金荣、杜月笙、张啸林及票友、演员串演大堂会时用。该箱约于1952年卖给武汉市京剧团。

上海戏箱、灯光器材、布景、道具出租业一览表

箱　号	起止时间	箱　主	地　址	备　注
森玉集	二十世纪三十年代至民国三十七年(1948)	倪昌贵	三马路	营业性戏箱。一副全份戏箱，衣箱私房行头多。配备全部箱行人员，箱头由倪昌贵兼。该箱约于民国三十七年(1948)停业。中华人民共和国成立后卖给南通市京剧团
彭家箱	二十世纪三十年代末至1964年	姓彭，名不详，绰号阿福	新马德里	营业性戏箱。官中衣箱，私房行头不多。配有部分箱行人员。1964年该箱并入徐品记戏装出租号

（续表一）

箱　号	起止时间	箱　主	地　址	备　注
麒麟戏装出租号	二十世纪三十年代至1949年	蒋其林	恒茂里	营业性戏箱。全份戏箱。官中衣箱，私房行头不多。该箱配备箱行人员，有京剧班底演员。中华人民共和国成立前夕停业
郭金茂箱	二十世纪四十年代	郭金茂		营业性戏箱。股东制。只有半份戏箱，私房行头少。于四十年代末停业
孔柏林箱	二十世纪四十年代	孔柏林		营业性戏箱。官中衣箱，私房行头少，于四十年代末停业
皇后大戏院箱	二十世纪三十年代		皇后大戏院	营业性戏箱。全份戏箱，衣箱私房行头不多。配备全部箱行人员。于四十年代末停业
李梅焕戏装出租	二十世纪四十年代至五十年代初	李梅焕		营业性戏箱。于五十年代初停业
徐记灯光出租	二十世纪二十年代至1952年	徐阿根、龚金发	中国大戏院	灯光器材出租。上海早期灯光出租业中设备较全，雇工（电工）最多的一家。1952年“三反”、“五反”运动时停业
王记灯光出租	二十世纪三十年代至1955年	王根福	新闻路西斯文里	灯光器材出租。上海早期灯光出租业中设备较全的一家。1951年王根福参加华东戏曲研究院。1952年“三反”、“五反”后离职，灯光器材出租业由其妻许秀琴经营，1955年由上海京剧院接收
张记灯光出租	二十世纪三十年代至1955年	张福康	九星剧场	灯光器材出租。人随器材进剧场操作。1955年停业。后进上海人民艺术剧院管理灯光器材
邬记灯光出租	二十世纪三十年代至1949年	邬福宝	中央大戏院	灯光器材出租。人随器材进剧场操作。1949年停业

（续表二）

箱　号	起止时间	箱　主	地　址	备　注
顾记灯光出租	二十世纪四十年代至1955年	顾安民	各小剧场	灯光器材出租。1955年停业。后顾安民进华东戏曲研究院越剧三团搞电工
梁记灯光出租	二十世纪四十年代至五十年代	梁寿田	中华剧场	灯光器材出租。梁寿田人随器材进剧场操作。1955年停业
杨蔡记灯光出租	民国三十四年(1945)至1955年	杨灿兴、蔡国民	虹光大戏院	灯光器材出租。合股经营。1957年并入上海京剧院舞美队
毕记灯光出租	二十世纪四十年代	毕忠玉	大新公司游乐场	灯光器材出租。毕系电工。1949年停业。后进上海越剧院学馆
钱记灯光出租	二十世纪五十年代	钱成美	海光大戏院	灯光器材出租。钱成美为电工。1955年停业。后钱成美进上海越剧院舞美工场
蔡记灯光出租	二十世纪五十年代	蔡德民	大同剧场	灯光器材出租。蔡德民为电工。1955年停业
陈记灯光出租	二十世纪五十年代	陈庆源	小剧场	灯光器材出租。陈庆源为电工。1955年前后停业
马记布景出租	二十世纪三十年代至五十年代初	马根生	老城隍庙	布景出租。五十年代初期停业
中国大戏院布景出租	二十世纪三十年代至五十年代初	布景头:顾仁清	中国大戏院剧场内	布景出租
陆记布景出租	二十世纪三十年代至五十年代	陆仁清，绰号:白眼阿四	红宝剧场	布景出租，1955年后停业
王生记布景出租	二十世纪二十年代至五十年代	王永强	青岛路（原明星大戏院）	布景出租。1955年后停业
丁记服装出租号	二十世纪二十年代至五十年代			服装出租。主要是清朝服饰及现代时装。1955年后停业

演 出 场 所

据元末明初陶宗仪《南村辍耕录》记载，早在元代，上海已有“勾栏”搭设于松江府前，系木棚结构，“有女官奴，习讴唱，每闻勾栏鼓鸣，则入”。这是关于上海戏曲演出场所最早的文字资料。至明代，各种声腔的戏曲一般在大户人家的私宅演出，如上海城区豫园主人潘允端在宅中建三寿堂，为设宴演戏场所(见《玉华堂日记》)。而乡民则在庙会看江湖水陆班子演出的庙台戏或乡土小戏，演出场所就是庙宇的戏台，或乡间空地临时搭建的简陋土台(亦称草台、浮台)。明崇祯《外冈志》载：“三月二十八日为杨彝老诞辰……结棚演戏，万人观聚，罢市三日。”清康熙二年修《松江府志》卷五十四载：“又，当春月，遍处架木为台演剧，名曰神戏。……府城隍庙向极严肃，崇祯末年，忽于二门起楼，北向演剧、赛神。小民聚观，南向而坐，殿庭皆满……”清中叶以后，上海与全国各地的经济交往日益频繁，旅居上海的外地人口大量增加，出现了各种同乡会馆，有一百多家会馆、公所建造了戏台看楼。其中建于清康熙五十四年(1715)的商船会馆大殿戏台，气势恢宏。这些戏台专供祭祀演剧，不作营业之用，与后来兴起的茶园形成区别。民国以后，会馆公所戏台看楼多已废弃，残存者大多移作它用。

第一次鸦片战争后，上海对外开放，上海旧城区以北划为租界，日趋繁华。商品经济的发展和市民阶层的崛起，使戏曲演出走上商业化道路。清咸丰初年，上海出现了第一家营业性质的戏园——三雅园。戏园为城内富户居室改建而成，“戏台建在大厅中，池子饰红木椅桌”(《百年来上海梨园的沿革》)。继三雅园后，又开办了好几家专演昆曲的戏园，但均在城内。胡寿田《海上竹枝词》曰：“梨园新演春灯谜，城外人向城内跑。”这些戏园，名义上只收茶资，不售戏票，人们习称茶园。茶园是清末上海主要的戏曲演出场所。姚民哀《南北梨园略史》谓：北京戏曲演出“皆以(戏)班为系统，而上海则重在戏园。”清同治五年(1866)，英籍华人罗逸卿在法租界宝善街(今广东路近福建中路一段)建造戏园，仿北京式样，取名“满庭芳”，并聘京班演出，清哀梨老人撰《同光梨园记略》称“北京班到申之破天荒也”。满庭芳是租界内第一家戏园。不久，三雅园也迁到小东门外。宝善街附近又先后开出丹桂、金桂等茶园。海上漱石生《上海戏园变迁志》称：“京剧风行，茶园斯盛”。江西黄懋才在《沪游脞记》回忆：同治五年“夷场(即租界)大小戏园，共有三十余所，或男串，或女串，或男女合串。文班则聚美轩、三雅园最著，武班则丹桂轩、满庭芳为盛。园中层楼长庑，结彩铺茵。

肃客而入者曰案马，伶俐婉转，善伺人意。”丹桂、金桂和光绪年间创办的天仙、大观茶园，号称清末上海的四大京班戏园。此后京剧艺人的大批南下和各地戏曲剧种的纷纷来沪，使上海的茶园数目剧增，先后达百家之多。除上述著名的几家外，还有同桂、鹤鸣、天福、群仙、桂仙等。清末上海茶园数量之多，影响之大，为上海历史上所无。石路宝善街一段（今福建中路广东路附近）、大新街四马路一段（今湖北路福州路附近）茶园纵横交错，小东门外一条街（今龙潭路）因新三雅园等茶园集中于此，一度被叫做戏馆街。满庭芳茶园周围一片，后来就定名为“满庭坊”。个别茶园专演某一剧种，大多数茶园为扩大营业，除京、昆、徽、梆子外，也插演申（时称花鼓戏）、汉、绍、粤等地方戏曲，偶尔还租与外国人演出马戏、杂技、魔术等。民国后时事新剧兴起，也经常借茶园粉墨登场。租界内有些茶园为英、法、美、日、奥等外国商人开办，这也是上海茶园特色之一。茶园建筑结构基本仿京式，大同小异。茶园风行的群芳会唱和戏曲清唱，一直延续到中华人民共和国成立前夕。

二十世纪初出现的游乐场所中，一开始就设置戏曲演出场所，始作俑者“楼外楼”便有戏曲清唱。民国四年(1915)开张的新世界，和民国六年开张的大世界中，都有好几个场子演出戏曲。一些私人花园也建有戏曲舞台，如张园的“海天胜景”；爱俪园的“天演界”；西园的“小舞台”等都颇有名气，徐园一度成为新乐府演出昆曲的场所。一些夜花园如亨白花园、留园等，也都有戏曲节目。

清光绪末年，上海筹划建造新式剧场，《上海市自治志》载：“经考察东京的剧场建筑，并参考上海圆明园路上的英国兰心剧场”，我国第一座从外观造型到内部结构都不大同于旧式戏园的新式剧场“新舞台”，于光绪三十四年十月初二（1908 年 10 月 26 日）在南市十六铺太平码头附近落成开演。“剧场全部构造，悉仿欧制”（《清稗类钞》）。舞台改三面敞开的伸出式方形为镜框式半月形。舞台为新式转台，由台下一架大转盘转动，可同时搭两台布景。后期茶园仅有简单布景，新舞台的布景多受日本影响，为利用现代透视原理制作的写实布景。舞台之大可骑马开车。由于茶园多用煤气灯照明，火焰会突然变小，影响演出效果，新舞台则用电灯装置脚光，效果大为改观。继新舞台后，短短几年中，上海建成多家新式剧场，如大舞台（清宣统元年[1909]12 月）、新剧场（清宣统二年 1 月）、歌舞台（清宣统二年 11 月）、丹桂第一台（清宣统三年 1 月）、新新舞台（民国元年 4 月）、中华大戏院（民国元年 8 月）、景舞台（民国元年）、凤舞台（民国二年）、春华舞台（民国十二年）、大新舞台（民国十五年）以及重建于民国二十二年的大舞台等。由于演区（舞台）的扩大，当时风行上海的各种机关布景得以充分施展。新式剧场的上下场门、演员化妆室、观众休息厅、安全门、灭火机、电扇等内部建设和装置，也是茶园时代所不能比拟的。在迅速崛起的新式剧场面前，旧式茶园纷纷倒闭。民国六年，上海最后一家茶园“贵仙”歇业，结束了茶园剧场的时代。初期的新式剧场，虽采用镜框式舞台，但台唇比较明显，呈半月形，如大新舞台台唇突出五米，反映了从传统伸出式舞台发展而来的承继关系。演出时，演员可在台唇上表演，观

众席亦绕舞台作半圆形，以加强演员和观众的交流。二十世纪三十年代中期以后，新造舞台一律采用长方形镜框式。同时为了扩大影响，一些新式大剧场如新新舞台、春华舞台、申江亦舞台、大新舞台、黄金大戏院、大世界游乐场等都选择街道的转角处或两界的交接处，进行剧目和演员的宣传，大小报纸每天都有戏曲的大字广告，替代老式的小戏单。一些大剧场还自办报纸，如《天蟾剧报》、《共舞台报》、《新丹桂笔舞台月报》、《大世界报》、歌舞台的《图画剧报》等，都有一定的宣传效果。共舞台为了使《白蛇传》生意超过其它剧场，把对面四明药房的大蟒蛇借来，放在门口做广告，轰动一时。民国二十六年抗日战争爆发后上海一些店铺茶室稍加改造便挂上“某某剧场”的招牌，设备均很简陋。大剧场基本上仍为京剧垄断，中小剧场主要演出地方戏曲。

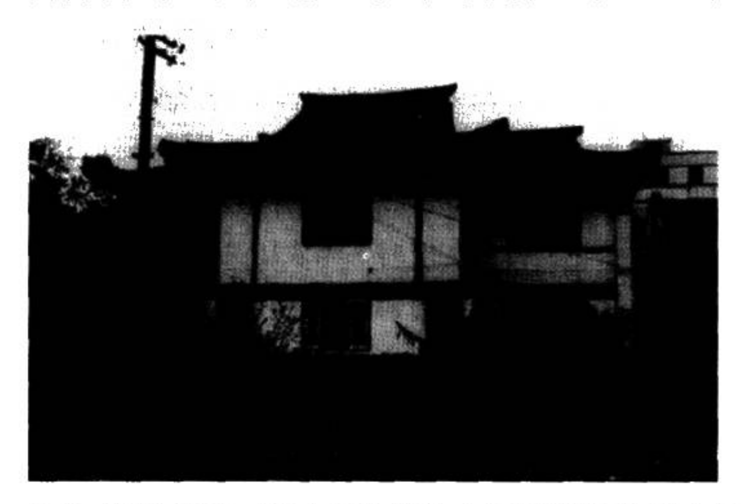
中华人民共和国成立后，一批设施简陋的剧场被淘汰，一些舞厅改作剧场。至五十年代末六十年代初，陆续兴建了徐汇、日晖、曹杨、中兴、闵行、大场等多家设施比较完整的影剧并演场所。市中心的剧场纷纷改造和翻修，拆除了效果差或不安全的三楼、四楼座位。剧场专演某一剧种的界限被打破。各区还建造了一批附设戏曲演出场所的文化馆、文化宫和俱乐部。至八十年代初，历来缺少正规演出场所的市郊各县乃至乡村，也以各种集资方式建造起规模不等的影剧场。

上海城隍庙戏楼 上海自元代至元二十九年(1292)建县开始供奉城隍。明永乐年间(1403——1424)改霍光行宫及金山庙为城隍庙，后曾多次重建扩建。明崇祯初，在仪门上建造戏楼。清道光十六年(1836)遭火劫，戏楼焚毁，不久由众商集资重修。道光二十二年至咸丰十年(1860)间又三次遭到兵劫，光绪十九年(1893)知县黄承暄募捐重建头门、二门、辕门、大殿、鼓亭及戏楼。民国十一年(1922)农历十月初八失火后，由地方公款公产处重新修葺，民国十三年7月15日再次失火焚毁。该戏楼下为通道，台前为四根方形石柱支撑，台口正上方斗拱下悬一横匾，上书“一曲升平”四字。额枋、雀替等雕有精美图案，台口有雕花木笼一对，屋顶为重檐式，上层为八角攒尖顶，有八条戗脊，亭子式，下层为歇山顶，斗拱数层，精巧玲珑。后台及左右耳房颇为宽敞，舞台两侧建有两层看楼，中央广场宽阔，可容纳千余观众，舞台为四方形伸出式。台口两侧围有木制栏杆。旧时，城隍庙在一年中盛事极多，如新春、梅花会、元宵、城隍诞辰、城隍奶奶生日、三巡会、立夏、兰花会、中元节、菊花会等，大多有戏班演戏。此台为上海地区建筑较为精致的古戏台之一，现已不存。



朱家角城隍庙戏楼　坐落于青浦县朱家角镇中。始建于清乾隆二十八年(1763)，旧为青浦城隍之行宫，有二门戏楼，道光年间曾重修。舞台坐东向西，台宽九米，进深六米，台高四米。舞台房梁上雕有飞鸟、奔马等图案，台周围有大理石围栏，刻有花卉图案。戏台的顶部由一百六十只斗拱组成圆旋藻井。戏台前有一大广场，东西宽约十五米，南北长约二十米，两边设看楼十余间。旧时，每逢庙会，常有昆班、京班在此演出。戏楼现已改作商业办公用房。

七宝镇南城隍庙戏楼　坐落在上海县七宝镇西南，今上海农学院内。为二门戏楼，始建于清嘉庆年间(1796——1820)。舞台坐南面北，正对大殿。前有广场以容纳观众，但因庙宇大殿及周围建筑已废，很难估算广场面积。舞台呈倒凸字形，歇山顶，八角飞檐。台中设置藻井，台口有抱厦式弧形屋面。戏台面离地二点五米，下由方形花岗岩石柱支撑，非常坚固，为进出庙门的过道。台口高二点四米，台宽七米，台深五点五米，台唇伸出二点三米。舞台上有固定的上下场门，均宽八十五厘米。舞台两侧设有副台，面积甚为宽敞，共约七十平方米左右，平时可以住人，演戏时可供演员化装、候场等用。旧时每逢庙会或祭祀城隍时，常有昆剧和京剧等戏班在此演出。现戏楼已改作农学院医务室和工会活动室。



豫园打唱台　雅称“凤舞鸾吟”。坐落于南市豫园内点春堂前。咸丰年间重修(1851——1861年)。戏台建筑小巧精致，歇山顶，八角飞檐。舞台建筑平面为“十”字形。台基半临水池，砖石基础，台面离地八十七厘米；台口高二点八米，台口宽三点六米，台深四点六五米。两侧设副台，各宽三点三米，深一点四米。台上设屏风间隔前后台，屏风两侧上下场门均宽七十厘米。台上有花岗岩石柱共十二根，青石雕花柱础。台面由方形青砖铺就。正面雀替透雕双龙戏珠，两侧雕双凤戏牡丹。额枋雕戏文图三幅。四面柱枋交接处均饰木雕狮子舞绣球共十六尊，真金贴面，耀眼夺目。屋脊上下两层饰四个龙形兽吻，雕镌精细。四面台柱上均镌有对联，北面台口书：“遥望楼台斜倚夕阳添暮景；闻鼓风月同浮大白趁良辰。”东面书：“大地春回看处处柳眼花笑；小园客住听声声燕语莺影。”南面书：“一曲薰风允矣阜财能解愠，三生拳石宛然岔笑共争妍。”西面书：“花移闲阶仰仙子凌波来去，榻悬高阁遲诗人扶仗遨游。”舞台坐南面北，正对点春堂大厅，台口至大厅廊宇仅三四米距离，观剧听曲极为便利。

南市商船会馆戏楼　坐落在上海南市会馆街。商船会馆始建于清康熙五十四年

(1715)。乾隆二十九年(1764)修大殿、戏台，嘉庆十九年(1814)在戏台两侧增建看楼。光绪十六年(1890)戏台因大风毁损而重加修葺。舞台坐东面西，正对大殿，歇山顶，由三层斗拱烘托。舞台中央设有穹窿顶，做工精巧，惜今已拆毁。中央广场可容纳观众千余人。舞台呈凸字形，表演区的近三分之一向前突出，有二点六米，后台及两则耳房有一百多平方米。台面离地二点九米，台下为进出会馆之通道。台口高二点七米，台宽七点八米，深六点五米。台面下缘三侧饰有浅浮雕如意花卉图案。台口由两根粗大的圆形石柱支撑。台口额枋正面中央雕有双龙抱珠图案，两端雕有传说故事两方。雀替及两侧额枋雕有龙纹及花卉图案。舞台正面两侧倒悬透雕木笼两只。凡雕花处均饰以金箔，至今虽历百数十年，仍耀眼夺目。中华人民共和国成立后屋顶等建筑曾经大修。现今舞台上下均已改建为工厂的车间。南侧看楼也已拆除。旧时每年农历三月二十三日天后诞辰，商号均要请戏班在此演剧敬神。另，凡商船在航行中遇险，均会许愿演剧，脱险后必至此还愿。再，光绪七年前沪上天后宫未经改建之时，有时岁祀天后，亦在此举行，故戏台上常有演出活动。如《申报》广告载，光绪元年十一月二十七日(1875年12月24日)天仙茶园全班在商船会馆演出，演员有王鸿寿、蔡四喜、大和尚、汪亭桂、景元福、俞三元、周小七、王海泉、刘久奎、李名顺等，演出剧目有《大赐福》、《百忍图》、《朱雀关》、《荷珠配》、《白虎堂》、《海潮宫》、《送亲上门》、《界牌关》等。



南汇六灶城隍庙戏楼　坐落在南汇县六灶乡旧镇中心。始建于清同治十二年(1873)。为原六灶镇城隍庙仪门戏楼。歇山顶，有斗拱三层，为半伸出式舞台建筑。虽年久失修，但飞檐斗拱保存完好。戏楼舞台的下部为进出庙门的通道，由数根花岗岩石柱支撑。舞台台面离地二点三米，台口高二点二五米，台宽五点二五米，台深四点三五米。舞台后侧有固定的上下场门，宽均为八十五厘米。舞台结构较为精巧，后侧木质台柱上尚留有残缺不全的飞金戏联，因人为刮剥，损毁严重，字迹已无法辨认。后侧台柱间的木枋上雕刻有反映演剧内容的木雕图案，造型朴实生动。后台较为宽敞，约有四十余平方米，可供演员装扮、候场和演职员休息之用。整个戏楼坐南朝北，正对城隍庙大殿，中间有长二十一点三米，宽十五米的广场，可



容千余名观众。旧时，逢年节庙会，常有京剧班社在此演出。现该庙建筑已改作工厂的车间、仓库，戏楼及后台也已改作职工宿舍和堆物仓库。

钱业会馆戏楼　原坐落于闸北塘沽路。始建于清光绪三十一年(1905)。该戏楼建筑华丽精致，雄伟宽敞。歇山顶由四根粗大的方形石柱支撑，台二柱正面镌刻戏联一对，曰"天增年月人增寿，云想衣裳花想容"。台面由宽厚木板铺就，宽六点七米，深六点三七米，台口宽五点六米，台基柱高二点二五米，台口高二点八米，后设上下场门，均宽一点二米。台顶天花设藻井装置，斗拱二十一升，额枋均雕镂图案，藻井直径约四点六米，井心设圆镜一面。台顶天花四角，饰狮子滚绣球浮雕四幅。舞台额枋内外雕历史故事图案共十六幅。正面雀替，中雕双龙戏珠，两侧雕凤戏牡丹。雕花处均饰以真金，阳光下分外夺目。八座青石柱础，均雕花饰纹，非常精细。屋脊中饰青砖浮雕戏文图一幅，两侧饰龙形兽吻，造型传神。旧时每年夏历三月十五财神诞辰之日前后，均有戏班在此演剧。光绪年间，钱业公所常邀茶园伶人在此献艺，以祝财神诞辰，宾客及附近居民前来观剧者甚众。1974年因塘沽路一带市政改建工程施工，该戏楼迁入南市豫园内园。

青浦城隍庙戏楼　坐落在青浦县青浦镇中部，今青浦县博物馆内。始建于明万历元年(1573)，清光绪十年(1884)重建。戏楼坐南面北，与正殿对峙，歇山顶，翼角上翅，斗拱昂嘴成兽头状，檐下雕刻《三国演义》故事图六幅。雕刻精细，并用沥粉贴金。戏台宽六米，进深五米，台口高三米。台下为石拱洞形柱基。台前至正殿有一广场，东西宽约十米，南北长约十五米。相传明代屠隆家戏班曾在此演出传奇《浣纱记》。清末至民国年间，凡庙会常有昆曲、京剧演出。戏楼现已改作博物馆办公用房。

天后宫戏楼　坐落在苏州河畔河南路桥北堍，为天后宫头门戏楼，清光绪十年(1884)闰五月建成。天后宫原建于小东门外，该地划入法租界后，由通商大臣崇厚奏请清廷并由官商捐助迁建于今址。戏楼坐南面北，台面离地二点八米，台口高三点二米，宽六点七米，台深六米。后台及两侧厢房十余间，可供剧团化装、住宿。戏楼为歇山顶，斗拱飞檐颇为精致，三面额枋均雕龙形花饰，表层涂金，旭日东升及夕阳西照之时，金光闪烁耀目。台顶部藻井斗拱盘沿十数层，中央有盘龙戏珠，刻工精细，饰金。两侧还建有看楼。据清人《游沪笔记》载："天后诞，粤闽各商及海船皆演剧酬神。"现戏台、后台及两则厢房已改作民宅。



嘉定汇龙潭打唱台　原为上海塘沽路钱业会馆(北会馆)戏台，始建于清光绪十四

年(1888),1976年迁至嘉定汇龙潭公园内广场上。是台为歇山顶,坐南面北,台口宽六点六米,台深六点六米,台口高二点七五米。整座舞台立于花岗岩基础上,台基高一点五米,台基宽十二点六米。台后设上下场门,各宽一点二米。舞台上有四根方形石柱支撑,正面题有戏联,上联为“鼓吹颂升平壤叟衢童消永昼”,下联为“春秋崇报赛吴歈越唱遏行云”。屋顶为穹窿式,圆形藻井构造十分精致,直径四点五米,有额枋二十二层,龙形斗拱二十组共二十二层盘旋而上,每个斗拱上雕有凤凰,共四百四十只之多。井心饰圆镜一面。藻井下端望蝙蝠图案二十幅,台柱内屋顶四角上饰有立雕舞鹤图四幅。舞台两侧雀替为透雕牡丹、梅花、菊花等花卉。四周尖额枋的内外面雕有三国故事画面二十幅,人物二十幅。台口倒悬精雕木笼两只,木笼与台柱间雀替为透雕单凤牡丹,台口中央雀替为双龙双兽六幅戏珠透雕。台后四扇隔门两面下部共雕关羽故事八幅,屋顶正脊中央雕有赵云单骑救阿斗图,四根垂脊下缘分别立有关羽、黄忠、张飞、马超带兵塑像四组。该戏台为上海近代建筑之精品。

三山会馆戏楼　坐落于今南市半淞园路。建于清末民初。为三山会馆头门戏楼。坐东向西,歇山顶,今已无飞檐。戏楼下部为进出会馆的通道。台口由两根方形石柱支撑,上刻台联,上联为“集古今大观时事虽异”,下联为“得管弦乐趣情文相生”。两侧看楼与舞台紧挨,间隔仅一点七米。台面离地二点五米,台口高三点六米,台深六米,宽七点四米。舞台面呈梯形,为各地戏台所罕见。梯形顶端为台口线,宽五米,两侧斜边长一点四米,斜边高一米。屋顶为精致的饰金藻井,藻井上半部为半球形,中央饰半立体木雕花一朵,下有五层斗拱组成二十二条盘旋式放射线,上下两部相接处雕有八组八仙图案。舞台内柱与穹窿相连处的四个三角形平面上雕有饰金福寿图案。舞台两侧及台口柱角雀替雕有饰金透雕舞龙六条,后部两柱间雀替为饰金透雕牡丹两柱,台口上部有倒悬透雕木笼四只,外侧台柱雀替均有浮雕牡丹图案。正面及两侧大小额枋上均有精致的饰金雕花图案,台口及舞台两侧屋顶有饰金双凤戏牡丹图案。舞台后部上方原有匾额一块,今已佚失。中华人民共和国成立后该会馆改作学校,舞台及两侧看楼均改为教室。

胡姓家庭打唱台　坐落在南汇县周浦镇南八灶。为胡三省花米行业主胡仲甫所建新宅附属建筑之一。据胡仲甫之女胡若亮回忆,新宅在民国二年(1913)2月开工兴建,同年10月竣工,宅第内一楼正厅上所悬匾额亦题有“民国二年”的款识。胡氏花米行是清末民初周浦镇颇有名望的工商企业,他家每逢年节,婚嫁喜事和长辈寿诞之时,常请戏班或当地著名的“小堂名”在宅第内搭台演唱。据说,新宅及打唱台的设计师是从浙江特地请来的。打唱台坐西面东,处于宅第中轴线的前端,为宅第祥门楼戏台。戏楼下为进宅通道,前有天井约三十平方米,台顶为歇山式,台口高二点一五米,台宽三点七米,台深二点九米,舞台两侧近台口处设固定的上下场门,宽度均为六十五厘米。舞台三侧均有围墙砌设,仅台口处敞开以供观众观看。南北两侧墙上还各设一扇六角形雕花窗栏的透光气窗,颇为精



美。整个打唱台建筑与祥门、厢房的结构梁架紧密相连，浑然一体。台口梁枋正面居中，饰有各种人物传说故事浮雕，两旁饰有花卉草木和斗兽浮雕图案。舞台正对二楼正厅，底楼和二楼的正厅均可作宾客、主人、家眷听戏观剧之处。二楼客堂前和两侧厢房前均有宽约一米之余的阳台，可供观众围坐观赏。阳台高于舞台面三级台阶，之间有阶梯相连。新宅竣工后，宅主即为其母操办了八十寿诞，请来"小堂名"在打唱台上吹打弹唱，周围居民闻讯都纷纷入宅听戏和参观房屋建筑。其后，逢胡家娶媳和嫁女喜庆，亦曾多次请戏班在此处演唱。据其家属子女回忆，民国四年在这个打唱台上还放映过电影，为周浦地区最早放映电影之处。胡仲甫新宅在中华人民共和国成立初期曾改作中国粮食公司南汇支公司的办公用房，1952年后改为南汇周浦供销社，现为周浦镇供销社果品杂货批发部。宅内戏台保存完好，但已改作家属宿舍。

张　园　私人花园。初为西人格隆（一作格农）的私人别墅，光绪十年(1884)为无锡人张叔禾（鸿禄）购得重建，改称味莼园，又称张园。位于今南京西路泰兴路一带，原占地仅二十余亩，后拓展至七十余亩，后门直达今威海卫路"。整个花园清旷幽邃，花木扶疏。改建后门扉题匾"烟波小筑"，园内庭宇高阔，长廊曲环。此园不收游资，任人游览，成为士大夫品茗游憩、纳凉消夏之胜地；间或举办展览会等，则临时卖票。又筑戏台曰："海天胜景"，常



请髦儿戏班演出。为游园者助兴。后又建洋楼"安恺第"大厦，楼内餐厅、茶座、书场、剧场，一桌一椅，均仿西式。当时上海不少重要的集会、演说、宴会及早期文明戏的演出，都曾假座于此，偶也有一些戏曲演出，时人在《沪江商业市景词》中咏张园道："海天胜景让张园，宝马香车日集门。客到品花还斗酒，戏楼箫鼓又声喧。"清末寓沪革命党人常聚此宣传民主革命。辛亥革命成功，孙中山回国，国民党人在"安恺第"开会欢迎。后此园多次易主，加上附近一带商市日渐繁华，地价暴涨，张园也不得不收缩改建，后仅剩下综合性游乐场所。除五花八门的游艺项目外，京、昆、沪、越等戏曲剧种也应有尽有。抗日战争时期仍有张园剧场演出戏曲。中华人民共和国成立后，市政协礼堂即建在张园旧址。

徐　园　私人花园。清光绪九年(1883)，沪上巨商徐鸿逵（字棣山，浙江海宁人）筑于闸北唐家弄。原名双清别墅，因园主姓徐，又称徐园。园中花竹幽深，布置精雅，有"草堂

春宴”、“寄楼听雨”、“曲榭观鱼”、“画桥垂钓”、“笠亭闲话”、“桐荫对奕”、“箫斋读书”、“仙馆评梅”、“平台眺远”、“长廊觅句”、“柳阁闻蝉”、“盘谷鸣琴”十二景点。另建有并列十二楼。主人好客多能，每逢闲暇，招集文人雅士、梨园子弟，或琴棋书画，或笙管清歌。堂会之日两座戏台上更是京、昆、滩簧，曲音绕梁。鸿逵殁后，于宣统元年(1909)，其子凌云(义杰)将该园迁筑于康瑙脱路(今康定路)麦特赫司脱路(今泰兴路)附近，面积扩大，十二景等布置一依其旧，惟无十二楼。但仍时有戏曲演唱。民国十五年(1926)农历新年，苏州昆剧传习所“传”字辈在徐园新建剧场开演昆剧，此后很长一段时间成为昆剧及京剧演出场所。抗日战争爆发后该园一度成了难民收容所，又前后办过托儿所和小学校，泉涸楼倾，墙坍石倒，现已改为市屋。

三雅园　一作山雅园。上海最早营业性质的戏园。位于当时的上海县署西首，即今南市四牌楼附近。清咸丰元年(1851)创办(一说道光年间)。为沿街八扇门的高平房，入门有小型花园，戏台建在大厅中，池子置红木桌椅，专演当时称文戏的昆曲小戏。当时戏目写在悬于台前旁边的白漆木牌上，但无伶人名字。咸丰四年正月初一(1854年2月17日)，小刀会起义者撤退时戏园毁于战火。几年后有豫园内园浙绍公所附设的戏园迁至法租界小东门外沼浜一号栈内(今龙潭路)，沿用三雅园名称，仍演昆剧，其街因而称“戏馆街”。同治三年(1864)。有唱昆生的苏州人陆吉祥，与人合资在石路(今福建中路近广东路一段)花墙市屋边建一戏园，将小东门外的三雅园招牌迁来，自号“老三雅园”，人称“石路三雅”，以别于前。演员多为苏州大章、大雅两昆班的旧人，著名的有周凤林、葛子香、邱阿增、小桂香、王鹤鸣、陆祥林等。然其时昆曲知音渐少，三雅园也不得不时开时歇，屡次转手易主。至光绪十六年(1890)最终关闭前，先后在石路金桂轩旧址、宝善街大观茶园旧址所开茶园也用过三雅园招牌。而小东门旧址，于同治六年开过喜春园，石路旧址开过庆乐茶园。

满庭芳　上海第一家京戏园，也是租界内第一家中国戏园。位于石路(今福建中路近广东路一段)。英籍华人罗逸卿(绰号罗四虎)仿京式茶园建造。清同治五年(1866)破土兴建，次年落成开业。专门派人北上置办行头道具，并邀天津京戏班南下，此为京戏首次到上海，“沪人初见，趋之若狂”(姚民哀《南北梨园略史》)。当时楼上楼下票价统售一元。后被丹桂茶园挤垮。原址周围一段长期被称作满庭芳(又作满庭坊)，先后开过“天仙”，“金桂”等多家茶园。

丹桂茶园　清末上海历时最长、规模最大、变化最多、影响最广的京班戏园。清同治六年(1867)，浙江定海人刘维忠将友人何丹书在宝善街大新街口(今广东路湖北路安东旅社以南)的民房改建成戏园。八月落成，冬日开台，首批演员有老生刘铜骡子、夏奎章、熊金桂、周长春、周长山(后有景四宝)；架子花脸董三雄、宁天吉；青衣王桂芳；花旦浪双喜、冯三喜；武生胖羊儿，开口跳棚匠张三；老旦冯某、何某；花脸疤瘩王等，程长庚之子鼓师程章圃也专程来沪贺喜。此为上海第一次请来北京京班，一时营业大盛，盈利甚丰。又邀周春

奎、任七、孙菊仙、杨月楼等，后因脚色过多，刘维忠便在小东门分设“南丹桂”，未获成功。“丹桂”也于同治十二年秋关闭。原址先由外国人租演马戏，复由杜蝶云接办，盛况不减当年。光绪四年(1878)春闭。易手孙春恒、大奎官、谢梅卿诸人，再次赴京请来十三旦，重整旗鼓。惜好景不长，十三旦一走，“丹桂”遂闭。以后改为天仪茶园重新开张。刘维忠不甘失败，光绪十年在大新街四马路口(今湖北路福州路口)建成更大规模的丹桂茶园，时人习称“新丹桂”。先后邀徐岱云、夏奎章、穆瑞堂、韩桂喜、林连桂、夏月恒、郝福芝、杜蝶云、李棣香、孙瑞堂、田际云、谭鑫培等在此演出，此为“丹桂”全盛时期。后因故转让给何丹书，不久由田际云接手，班底迁回宝善街原址，改称天成茶园。光绪十七年归李春来经办，仍称丹桂茶园。以后多次易手，周凤林、何瑞福、乔聘皤、夏月珊等先后主持，分别在“丹桂”名称后加上“桐记”、“瑞记”、“胜记”、“月记”字样，以示区别。光绪三十四年，夏月珊等将月记丹桂班底迁至南市十六铺新创办的新舞台。原址一度由李德奎开德仙茶园，多演梆子。宣统二年(1910)在大新街“新丹桂”原址开出“丹桂第一台”，聊续脉系。宝善街另有“女丹桂”，专由坤伶演出。清末上海文士所作《竹枝词》对丹桂茶园多有歌咏。

金桂轩　清末京班戏园，位于石路(今福建中路近广东路附近)。清同治九年(1870)由京剧老生熊金桂创办。初由徽、京两班合演，徽班演员有吕昭卿、四麻子、景元福、王九芝、钱星礼、朱湘其、应凌云、李铭顺、周松林、周来全等。京班演员有马六、林连桂、赵殿奎、赵祥玉、王喜寿、陈彩林、常子和、陈春元、黄月山、沈韵秋、徐世芳、孟七、张大黑、杨贵、黑儿等。武戏阵容强大，杨月楼初至沪亦在此园搭班。在相当一段时间内金桂轩与丹桂茶园齐名，当时上海报章诗词多将“金桂”和“丹桂”并列歌咏。直到光绪元年(1875)天仙茶园兴起，金桂班底转归天仙，金桂轩戏园上座欠佳，不得不几度易主。光绪三年八月由黄月山接手，更名月桂轩。次年转给天津人佟四，迁至满庭芳茶园旧址，仍称金桂轩。光绪五年邀北京谭鑫培首次到沪演出，但剧场依旧不振。加上佟四常以胁迫手段邀角，人畏其狠，莫敢与争，故有流氓戏馆之称。后不得已转让于李金鳌。光绪七年再归翟善之掌管。光绪二十一年在满庭芳址又重开“金桂”，其间时称金桂茶园。时人也有将其与“丹桂”、“大观”、“鹤鸣”誉为清末上海四大京班戏园。

升平轩　清末京班戏园，位于南市小东门“南丹桂”原址。清同治十三年(1874)末由京剧艺人孙菊仙与陈永和合股开办。班底基本脚色为武生李春来、杨二奎，武二花张大四，武生王八十，开口跳宋立官，花旦刘凤林，小丑朱小二，老生夏奎章、小庚弟(夏月珊)，花脸熊文通等。开张未满两月，适逢同治帝驾崩停演，开演后营业不佳，不久亏闭。孙菊仙本人加入“丹桂”，引起“升平”旧人不满，酿成两家斗殴。后陈永和独立维持，聘全庆班支撑局面。无奈亏空依旧，于光绪二年(1876)四月初一日由他人接手，改称公兴茶园。翌年英租界大马路(今南京路)中亦开“升平”戏园，邀广东戏班演出粤剧。光绪七年和十五年，又两次在宝善街(今广东路近福建中路以东一段)满庭芳原址开设升平茶园，延续很长时间。

天仙茶园　清末京班戏园，位于石路（今福建中路近广东路一段）满庭芳原址。由衙役王炳堃创办于清光绪元年（1875）。不久因资金周转不灵而转让与赵锦，聘赵嵩绶、周来全协助管理。先后有文戏演员孙春恒、周春奎、景四宝、孙瑞堂、薛瑶卿、谢云奎、李长胜等；武戏演员有孟七、赵小廉、赵得虎、任七、沈韵秋等。另有徽班花旦小桂寿（病故后有蔡桂喜、高彩云先后继之）、小丑小金生、周来全以及昆班花旦周凤林，小生周钊泉等。生意日盛，便在宝善街（今广东路近福建中路以东一段）设分园取名"义锦"，有小生牛松山、花旦张桂云、文武老生小连生（潘月樵）等。因营业不振，分园在光绪二十一年歇业。"天仙"在光绪末年也一度关闭。宣统二年（1910）赵如泉、李春利在宝善街中市另开"新天仙茶园"，老天仙前后达四十年之久。由于该园地点适中，且脚色齐全、阵容强大，艺员团结，擅排新戏，非一般戏园能比。其上演的灯彩戏《洛阳桥》、全部十二本连台戏《铁公鸡》（小连生、王鸿寿主演），均名噪一时。

鹤鸣茶园　清末京班戏园，位于宝善街（今广东路近福建中路以东一段）。奥地利商人巴客创办于清光绪三年（1877），正月初一正式开演。先租与京剧艺人杨月楼，早期名角有熊文通、刘久奎、郝福芝、刘双林、王兆奎、朱小二、段廷辉、小秃三、宋立官、袁世奎等。开张之初，"京徽昆乱，杂凑成班"（《绛芸馆日记》）。不料仅月余，杨月楼便因案逃匿苏州，"鹤鸣"遂闭。原址即由吴蟾青等开大观茶园。光绪二十三年，天福茶园主人武永泰委托管事夏月恒买下宝善街"老丹桂"，月恒字鸣皋，因此取名鹤鸣茶园。此"鹤鸣"存在时间及规模影响，都远在老"鹤鸣"之上。清末上海四大京班戏园之一的鹤鸣，即指后来的"鹤鸣。"

大观茶园　清末京班戏园，位于宝善街（今广东路近福建中路以东一段）"鹤鸣"原址。清光绪三年（1877）由兆丰洋行买办吴蟾青联合京剧演员孙菊仙共同创办。开办时主要演员有老生小叫天（谭鑫培）、孙菊仙、纪寿臣，青衣常子和、陆小芬、李棣香，小生杜蝶云、德珺如，花旦刘凤林，武二花周大升，老旦羊长喜，武旦黑儿，小丑朱小二等，一时生意颇盛。翌年春一批名角相继北去，戏园遂闭。光绪五年重开，5月上海钱丝行业邀请美国前总统格兰特之子到此观看京戏，热闹一时。此后时开时闭，光绪末年毁于大火。时人有将其与"丹桂"、"金桂"、"鹤鸣"并称清末上海四大京班戏园。

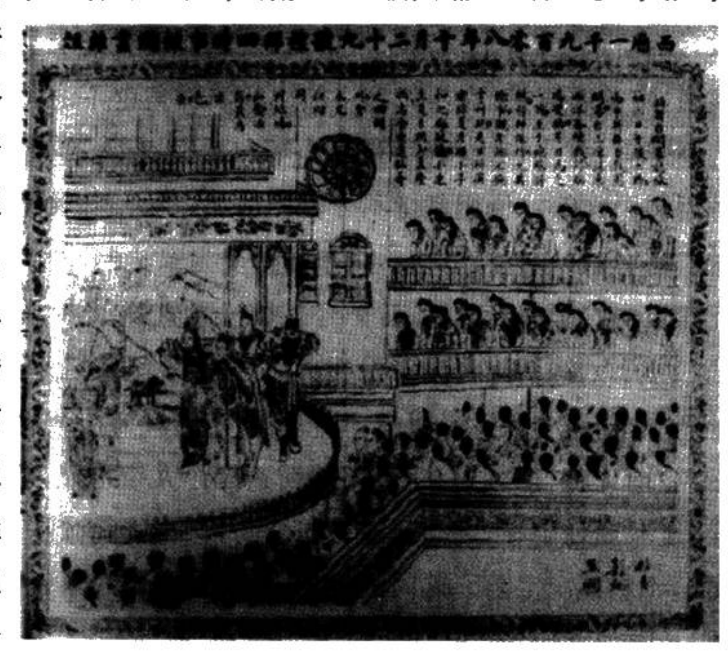
留春茶园　清末京班戏园，位于宝善街（今广东路近福建中路以东一段）。兆丰洋行买办陈方水创办，清光绪十二年（1886）五月初四开张。特邀北京吉庆班，以著名老生汪桂芬为台柱，其他名角有老生王玉芳、林连桂、林宝奎，花旦蔡桂喜、真万盏灯，武生黄月山、李春来、沈韵秋，小生沈砚香，净李长胜，武二花吴桂喜、赵德虎，青衣金兰卿，小丑何家声，老旦羊长喜等，生意极盛。及至蔡桂喜病卒，"留春"遂一蹶不振，日趋瓦解。光绪十八年兆丰洋行英人投诉英国领事署，控伶人汪桂芬当初与"留春"签订合同后透支银两，乘隙逃跑，现汪又来沪请为传追。法庭终以留春戏园帐目不清了结此案。

群仙茶园　清末髦儿戏剧场，位于四马路胡家宅（今福州路平望街口）天华茶园原

址。清光绪二十二年(1896)由巡捕房包探童子卿创办,后台有文武两副班底。文班有老生吴新宝,郭少娥;花旦金月梅、白玉花。海上名妓林黛玉、翁梅倩及名丑周来全之女小来全等也曾搭班。髦儿戏班演武戏始于群仙。著名者有陈长庚、一阵风、郭凤仙、小黑灯等。后有天津专演武戏的王家班、宁家班长期演于该园,卖座甚佳。剧场名声之大,影响之广,非其他髦儿戏剧场所能匹敌。民国五年(1916)关闭。后原址开设"天华"、"贵仙"等茶园。

桂仙茶园 清末京班戏园,由茶园案目应桂馨和京剧艺人李春来合办,清光绪二十五年(1899)农历春节开演。坐落在三马路大新街转角朝东(今汉口路湖北路口)。始以演武戏见长,台柱为王瑞云之武旦,李胜奎之武二花,赵如泉之文武老生。后有花旦小喜凤名噪一时。三麻子(王鸿寿)编演全部三十二本《三门街》,生意不错。终因内部意见不和,未及半年而散伙。光绪二十七年由马夫阿六顶盘,改名三庆茶园,先邀净角刘永春、老生王玉芳来沪,继请小叫天(谭鑫培)南下,再聘孙菊仙、朱素云、路三宝等。又因财力不济,不久转让孙菊仙,取名云仙。之后又多次易主。除京剧外,也兼演徽剧、梆子等。

新舞台 位于上海华界南市十六铺老太平码头附近,面临黄浦江,后通里马路(今中山南路)。为近代中国第一家新式戏曲剧场。清光绪三十三年(1907)冬,一批民族意识强烈的开明绅商姚伯欣(时任《新闻报》总主笔)、沈缦云(上海信成银行协理)、李平书、张逸槎等,联合京剧艺人夏月珊、夏月润、夏月恒兄弟及潘月樵等,为改良传统戏曲,振兴南市市面,发起成立振市公司,创议在华界合股集资建造新式剧场。选中邑绅颜卓甫在十六铺的地基,租期五年。同时决定购进九亩地(今

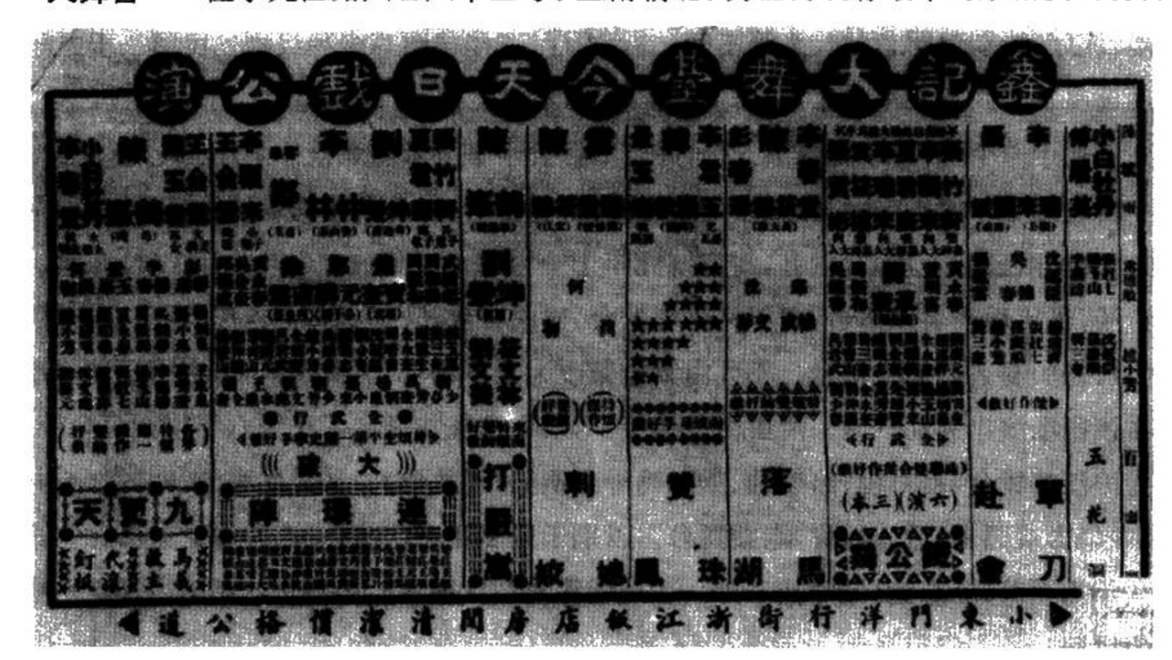


露香园路近大境路一段的一块地皮)留待五年后建造剧场。此前后,夏氏兄弟考察了欧洲和日本风格的一些新式剧场,并参考上海圆明园路上英国式兰心戏院〔始建于同治六年(1867)〕进行设计,由姚伯欣统筹,张逸槎绘制草图,工程耗资共三万银元,至次年农历八月全部竣工。光绪三十四年十月初二(1908年10月26日),夏氏兄弟率"老丹桂"全部班底迁往该台。是日下午举行招待演出。剧目有夏月珊、冯子和之《梅龙镇》,潘月樵、夏月润、毛韵珂、冯志奎、索莲仙等之全本《回荆州》。当晚正式卖票开业,开台吉祥戏为《欢迎财神》、《富贵长春》,正戏为《文王访贤》、《双冠诰》、《王有道休妻》、《黄忠得胜》、《乡下亲家看囡儿》、《醉写吓蛮》、《花园送别》、《长坂坡》等。首任前台经理姚伯欣、后台经理夏月珊。全

园平面为椭圆形，舞台作伸出式半月形，虽取消了两柱四方形的传统舞台，但保留了戏曲舞台三面环临观众的特点。还设有新式转台，由台下按装的一架大转盘启动，可同时搭建两台布景。舞台之大可骑马开车。新舞台特别注重灯光布景在演出中的作用，采用传入上海不久的电灯装置面光、脚光等。布景则由夏月润到日本东京通过歌舞伎名演员市川左团次的介绍，约请了日本的布景师洪野和木匠来上海，制作根据现代透视原理设计的写实布景，并由画师张聿光任布景主任，反映颇好。观众席的地势呈前低后高倾斜，后座视线无被前座遮挡之虑。池子和楼厅一律改为排座。三层座位数号称五千，包括散座，可能为当时全国戏园之最。统称楼下为正厅，第二层为特别座，第三层为平常座。座位也分别为单人椅、长条椅和长条凳不等。票价又细分为：楼下大餐间一元五角，二层特别包厢一元，正厅八角，三层头等包厢八角，高位四角，三等椅座二角，儿童票按等级减半，仆人票五十文。日戏票价酌减。在管理方式上，废除传统的"案目"制，实行卖票制度；同时取消了在剧场内抛手巾、泡茶、要小帐等种种老式茶园剧场的旧习。租界内各种车辆，赴新舞台观剧者，可不纳税，以示招徕。故开幕后，票房效益日盛。虽未及一年即遇国丧而停演数日，仍旺势不减，数月后盈余至巨，十六铺一带市面，也因此更获繁荣。每周还有学校、团体假座新舞台开会演说，宣传新思潮。在新舞台中演出的演员角色不论大小，概称艺员，并用真实姓名而不用艺名悬牌，如小连生用潘月樵、小子和用冯春航，赛奎官用夏月华，七盏灯用毛韵珂，夜来香用周凤文等。他们坚持不去租界唱戏，并始终拒绝应唱堂会戏，同时废除点戏旧例。宣统二年(1910)初改建舞台，将单转台改为双转台，楼下散座改成包厢，楼上包厢放宽。民国元年(1912)上海光复后，新舞台艺员一律剪辫。此时多演时装京剧，为新舞台鼎盛时代。民国二年十六铺新舞台五年租期满，时振市公司改名开明公司，全体艺员迁入刚建成的九亩地新屋。排演向为伶界所忌讳的京剧《走麦城》，恰遭火焚，剧场付之一炬，戏班不得已迁至石路"老天仙"旧址过渡，取名肇明茶园。九亩地旋重建新舞台，增加消防设备，组织救火会，夏月珊任会长，并向法国定购全副救火车辆机器。剧场落成后为打破迷信，再排《走麦城》，不料盛况空前。此时姚伯欣已病故，前台经理为南市商会会长姚紫若，后台经理潘月樵。民国六年12月由郁慕侠任主编，出版《新舞台》杂志。舞台还创办了榛苓小学、菁莪小学、振武体育学校等演职员的子弟学校，出资建造"梨园坊"民房和"梨园公墓"，新舞台先后演出过几十出具有反帝反封建思想，鼓吹宣传资产阶级民主革命的古装和时装戏，如《明末遗恨》、《潘烈士投海》、《黑籍冤魂》、《宦海潮》、《玫瑰花》、《新茶花》、《波兰亡国惨》、《越南亡国惨》、《恨海》、《猛回头》、《妻党同恶报》、《黑奴吁天录》、《秋瑾》、《牺牲》等。当时一些从事文明新戏创作的著名演员如欧阳予倩、刘艺舟、王钟声、陈秋风、汪优游、徐卓呆、查天影、夏天人、杜如心、沈冰血等，都参加过新舞台的新剧演出，从而推动了戏曲改良运动，也使新舞台成为辛亥革命前后宣传进步思想，汇演新戏的一个重要场所。一些艺员如潘月樵、夏氏兄弟等还亲身投入了辛亥革命的实践活动。新舞台诞生后四五年间，上海竟

相开出七八家新式剧场，旧式茶园急遽衰落。影响所及，北京、武汉、长沙、南京、杭州等地都相继建立了类似新舞台的新式剧场。民国十三年冬爆发“齐（燮元）卢（永祥）战争”，祸及上海。地处南市华界的新舞台，因戒严致使经营一落千丈，不久夏月珊去世，遂由总董事姚紫若开会决议，将剧场改建成民房出租，戏班也随之解散。十六铺新舞台旧址，曾不时有江湖小戏班在内演唱，也未满一年。

大舞台　位于九江路六百六十三号。坐南朝北。为上海现存最早的京剧演出场所。



巡捕房包探头目童子卿以协兴公司名义向哈同洋行租地建造，清光绪三十二年（1906）动工，宣统元年十一月十八日（1909年12月30日）落成开业，取名文明大舞台。当时坐北朝南，正门在今汉口路一百六十八号，门楼上铸狮子滚绣球商标。班底主要由原天仙茶园部分演员组成。后因生意清淡出让于赵如泉，取消狮子商标，简称大舞台。请毛韵珂、白玉昆合作，一度以多本机关布景戏《宏碧缘》为主要剧目。民国十六年（1927）8月黄金荣接办，加上“荣记”二字，10月8日起实行男女合演，大演连台本戏，其中《狸猫换太子》（李桂春主演）、《打金砖》、《二十八宿上天台》（林树森主演）、《西游记》（张翼鹏主演），以及《泥马渡康王》、《苏护进妲己》、《新白蛇传》、《武则天》等均有一定影响。民国二十二年拆建停业，重建后正门改在九江路今址，民国二十三年9月9日开业，由梅兰芳、马连良两大剧团联合演出。民国二十四年让于沈长赓，称康记大舞台，民国二十五年转手谢葆生、范恒德、汪仲云联合经营，改“康记”为“鑫记”，鑫字表示三人均为黄金荣的徒弟。不久归于范恒德一人。范遭暗杀后由其胞弟恒良、恒裕、恒成合股经营。1951年1月26日市文化局购买，2月底改为国营人民大舞台，4月5日揭幕，演出连台本戏《太平天国》。以后仍以演京戏为主，兼演昆、越、沪、淮等剧种。1959年7月9日举行“京昆剧大会串”，周信芳、盖叫天、俞振飞、言慧珠、纪玉良、张美娟、李玉茹、童芷苓、王正屏等参加。1962年8月1日举行“梅兰芳逝

世一周年纪念演出”。1966 年曾改名人民剧场，兼映电影。1976 年翻修后恢复人民大舞台原名。

翻修后的建筑为五层钢筋混凝土结构。现占地面积二千三百七十三平方米，建筑面积七千七百二十五平方米，舞台宽十四米，深十三米，总高度十八点五米。上场门副台为四十四点二平方米，下场门副台为七十点八平方米，后台有二百平方米的化装间。场内设安全门十二扇，出口通道四条，装有冷气设备。初时座位分三层共二千四百五十个，分设花楼、月楼、优厅、特别包厢、官厅、头等正厅、二等正厅、三楼包厢等多种级别。民国二十二年重建后设座二千六百三十二个。1979 年翻修门面，封三楼，存底楼座位一千零九十二个，二楼九百七十一个，共二千零六十三个，并有三百五十平方米的观众休息厅。

新剧场 位于法大马路(今金陵东路)卜邻里口，为清末民初重要的京剧剧场。京剧艺人王鸿寿(三麻子)筹资创办，清宣统元年十一月二十二日(1910 年 1 月 3 日)开演。生意清淡，半年后改名凤舞台，次年又称群舞台，建成转台，聘“群仙”、“吉庆”两班演出。民国二年(1913)易名朝阳凤舞台。不久由黄金荣改为天声舞台，男女合演，著名梆子坤伶小香水在该剧场演出轰动一时。后由吕月樵接手，改称沪杭共舞台。民国六年重归黄金荣，改名为沪江共舞台，吕月樵、路凌仙、梁一鸣等主演《目连救母》。又先后称公和共舞台、共舞台、中华影戏园等，后人习称“老共舞台”，以别于爱多亚路(今延安东路)的“共舞台”。民国十一年梅兰芳、陈彦衡(琴师挂二牌)、言菊朋等曾在此登台。民国十八年后因翻造房屋而改为民居。

丹桂第一台 位于英租界四马路大新街口(今福州路湖北路口)新丹桂茶园原址，为清末民初重要的京剧剧场。清宣统元年农历十二月十五日(1910 年 1 月 15 日)由义记公司许少卿创办。民国二年(1913)京剧老生王凤卿偕梅兰芳第一次来沪在此登台，营业大盛，闻名海上。后许少卿与尤鸿卿合伙，民国三年让于尤。盖叫天、麒麟童(周信芳)，小杨月楼等均在此成名。二十年代末由常春恒和刘筱衡等



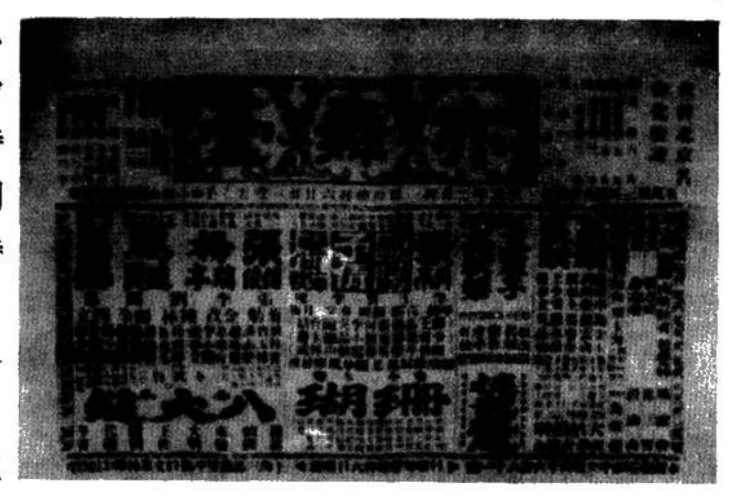
演《开天辟地》、《惊天动地》等剧，仍很卖座。尤离去后由徐海度接办。基本演员有老生贵俊卿、小杨月楼、八岁红(刘汉臣)、双处(名阔亭)，武生盖叫天、杨瑞亭、张德俊、筱菊笙，花脸刘寿峰、郎德山、冯志奎，小生朱素云、陈嘉祥，花旦粉菊花(高秋颦)、月月红，武旦九阵风等。除京剧外，也演昆剧。民国十九年 5 月间因房屋颓败，房主何联第(“丹桂”房主何丹书之后)将其拆除改建店面。

歌舞台 位于法租界吉祥街(今延安东路江西南路口)，为清末民初重要的京剧剧

场。清宣统元年(1909)由大成公司陈辂清主持兴建,次年农历十月初二(1910年11月3日)开业。聘孙玉声为总经理。首期有武生李顺来、盖叫天,武二花李春利,文武老生李玉奎、孟鸿群,花旦奇来凤、九盏灯,小面李百岁等。民国二年(1913)初以杨四立为台柱,同年“迎仙”班底迁入后称迎仙歌舞台,始实行男女合演,演员有周蕙芳、狗肉红等。营业终不甚发达。民国初年不少新剧团体如开明社、民兴社、民鸣社、爱华社等在此演出时均以社名称剧场。后一度改称法兰西新戏院、法界大影戏院等,兼映电影。该剧场为二层砖木结构,坐西朝东,五开间门面,占地面积一百八十二平方米,建筑面积二百七十四平方米。三十年代停业,原址先后改为商店和民宅。

镜花园 位于河南路观音阁码头自来水桥沿浜,民国元年(1912)由俞季春创办,为绍兴大班在上海最早的重要演出场所。主要角色有林芳锦、史亦奎、胡凤林等。民国九年班底迁至海宁路天保里,改名越舞台。民国十五年春因剧场翻造房屋,自行解散。不久由刘祖林重召班底开演于欧嘉路(今海伦路)之宁舞台,后又迁至闸北新舞台,以重金聘著名花旦小凤仙,营业颇盛。另有开办在南市十六铺新舞台原址上的新镜花园,均演绍剧。

新新舞台 位于九江路湖北路口(今华侨商店原址)。钢筋混凝土建筑结构,坐北朝南。为上海第一个游乐场所“楼外楼”之一部。民国元年(1912)黄楚九、经润三、孙玉声联合改建为新新舞台,4月4日开业。请北京名伶谭鑫培、黄润甫、孙怡云、文容寿、慈瑞泉、诸如香、德珺如等出场演出。次年出让他人,改名醒舞台,演员有盖春来、筱菊笙、赵君玉、温小培、李吉瑞、李春利等。民国三年4月17日,南市九亩地新舞台全体人马从肇明戏院迁此,易名竟舞台。后由许少卿向房主永安公司租赁,改名天蟾舞台,民国五年2月揭幕。二十年代为顾竹轩、刘凤翔等人接手。民国十九年2月租赁期满,适逢永安公司房屋翻建,遂将“天蟾”招牌迁至福州路“天声”场址。将近十五年中,先后以常春恒、李桂春、周信芳等人为台柱,长期演《狸猫换太子》、《封神榜》、《隋炀帝看琼花》等连台本戏。三层座位当时按等级分为特别花楼、优等官厅、特别包厢、特别官厅、头等正厅、三层花楼、三层特等、头等多种。

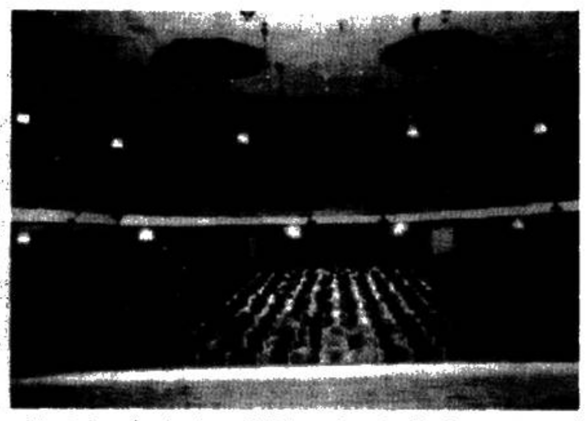


亦舞台 位于大新街三马路(今湖北路汉口路)口新桂茶园旧址。民国元年(1912)由京剧艺人王又宸创办,初名中华大戏院。同年10月16日孙中山先生在此登台演讲,宣传民主革命。民国二年由江梦花、冯子和等接手,改名共和中舞台,不久又改称共舞台。新剧团体民鸣社迁入后一度改名民鸣新剧场。民国六年起由常春恒等经办,改名亦舞台,长期演出京剧。民

国十三年因翻建惠中旅社而拆除，招牌及班底迁至北海路申江大戏院。

中华剧场　位于中华路方浜路口。坐东朝西，为市区现存唯一的木结构剧场。原为西班牙人古藤倍民国四年（1915）创办的共和活动影戏园，8月30日揭幕，专映电影。民国十六年售于国人潘澄波，改名共和大戏院。次年何挺然接手，称发记共和大戏院。民国二十四年遭焚，同年重造，翌年开张，改发记为五福，由张振山主持。民国三十二年由田原接手，易名南市中华大戏院，多演绍剧、越剧和话剧。民国三十四年抗日战争胜利后称中华大戏院，姚正坤任经理，仍以绍、越、沪、京剧等戏曲演出为主。中华人民共和国成立初期成为沪剧的重要演出场所。1956年后称中华剧场，马伟任经理。近年以放映电影为主，兼演戏曲。





剧场营业总面积九百三十六平方米。台口高五米，宽十米，进深五米，台基高一米。副台上下场门各为六平方米。座位数原为八百零五个，现有七百三十九个，其中正厅为五百三十五个，楼厅为二百零四个。

恩派亚大戏院　位于霞飞路（今淮海中路），坐西南朝东北。民国十年（1921）由葡萄牙人雷玛斯创办，"恩派亚"一名为葡语 Empire 的译音。戏院系砖木结构建筑，楼厅东西两侧分设包厢和直通楼下太平门的铁扶梯，初设有硬木座位七百个（现为八百二十八个），专映电影。民国十七年转由美商经营，自民国二十四年起由国人张伟达、张伟涛兄弟接手，始有地方戏曲演出。民国二十四年初至民国二十六年初，评剧演员白玉霜偕钰灵芝、爱莲君、芙蓉花、花小仙、张艳秋、赛灵芝、李桂琴、小玉霜、安冠英、珍珠花等在该剧场演出，一时风靡沪上。此后有越剧、沪剧及滑稽戏等在此演出，1951年改名为嵩山戏院（因其近嵩山路）。1956年经市文化局批准改称嵩山电影院，专映电影至今。

更新舞台　位于闸北蒙古路西藏北路口。美利公司集资三十余万元兴建，民国十一年（1922）夏竣工，次年2月16日（春节）开业。尚和玉、李瑞九主持。初名春华舞台，盖叫天、黄玉麟、冯子和、刘玉琴、韩长宝、李吉来、应宝莲等首演大型灯彩戏《洛阳桥》（又名《天下第一桥》）。其旋转舞台，机关布景均风靡一时。建筑仿欧式，钢筋混凝土结构，座位约八百个，为当时市北唯一之豪华大剧场。以后因生意清淡转由台记公司接办，改名更新舞台，

意在超过当年的新舞台。民国十三年5月24日开张，粤人周筱卿任经理兼布景设计，先后排演连台本戏《飞龙传》、《山东响马》、《跨海东征》等，其中《飞龙传》开场即有五条电龙从前台台顶直落台上。演员王虎辰、筱月红、筱菊红等长期为基本阵容。民国十五年5月底改为更新大戏院，兼映电影。民国十七年1月称林记更新舞台。民国十九年至民国二十年，由王虎辰主演多集连台本戏《西游记》，因周筱卿在每一集的机关布景上构思奇特，制作巧妙，加上注重广告宣传，一时轰动海上，仅第一集就连演四个月，客满三个月，周本人也由此被称为机关布景大王。剧场在民国二十一年"一·二八"淞沪战争中毁于大火。

长江剧场　位于南京西路与凤阳路之间的黄河路上，坐西朝东。前身为英国人创办的卡尔登(CARLTON)大戏院，民国十二年(1923)2月9日开业。专映电影和演出外国歌舞剧。业主几易其人。民国二十六年7月首演话剧《原野》，此后为上海重要的话剧演出场所。抗日战争初期，上海戏剧界救亡协会歌剧部成立于此。不久租与吴性栽演京剧，周信芳所组之移风社曾在此演出《徽钦二帝》等戏。1954年公私合营，归华东戏曲研究院领导，改名长江剧场，于2月1日开幕，王春茂任经理。中华人民共和国成立初期多演越剧，徐玉兰、王文娟的玉兰越剧团长期在此演出。1957年后一直以话剧为主，兼演昆剧、沪剧及放映电影。

建筑为钢筋混凝土结构，占地面积一千二百八十平方米。1957年和1976年两次大修，扩大舞台。现舞台宽十米，深十四点七米，总高度十九米。座位两层共九百九十个。场内设有四处安全门。

中央大戏院　位于北海路二百四十七号云南路口，坐西南朝东北。前身为民国十二年(1923)2月16日开张的申江大戏院，徐颂创办、专映电影。民国十三年湖北路汉口路口的亦舞台因翻造惠中旅馆，将招牌和班底迁至此，改名申江亦舞台。3月15日揭幕，演出京剧。终因舞台狭小，座位太少，以至营业清淡，班底自动解散。原址于民国十四年4月24日改名中央大戏院，仍专映电影。二十世纪三十至四十年代多演沪剧，上海有名的沪剧团体如文滨剧团、施家班等都曾长期在此演出，为上海重要的沪剧演出场所，并兼演滑稽戏和其他戏曲。中华人民共和国成立后称中央剧场，仍以沪剧为主。1949年8月27日，沪剧研究会在此联合公演《白毛女》；9月22日，中艺沪剧团演出《王贵与李香香》。1966年改为北海剧场。1972年起划归市工人文化宫称影剧场，以放映电影为主，兼演话剧和戏曲。

建筑为钢筋混凝土结构，营业总面积约二千平方米。场内呈扇形，台口宽九米，高十米，舞台深十三米，总高度十八米。上场门副台三十平方米，下场门副台二十平方米。现有两层硬座一千个，其中底楼有五百四十四个，二楼有四百五十六个。

天蟾舞台　位于福州路云南路转角，坐西南朝东北。民国十四年(1925)由三元公司投资兴建，英籍建筑师艾考脱兰设计，民国十五年2月7日开业，时名大新舞台。开台演员有李吉瑞、荀慧生、高庆奎、白玉昆、刘永奎等。不久黄玉麟、周信芳、祝荫亭、孙毓坤、盖叫

天等先后加入。同年 11 月 17 日，梅兰芳、王凤卿、李万春、姜妙香、杨瑞亭、碧琴芳、侯喜瑞等在此献艺。民国十七年 1 月扩大舞台，改名上海舞台并附设影戏部放映日场电影。民国十九年再改名天声舞台。王佐良、徐金生、沈少安、周乾康、赵如泉、常云恒等先后主持。同年开设在现南京路浙江路角的天蟾舞台（人称“老天蟾”，参见新新舞台）因永安公司房屋翻建，将班底及招牌迁此，遂改称天蟾舞台，由原“天蟾”老板顾竹轩接办。二十世纪三十年代多演连台本戏。周信芳长期演于此。四十年代则以演出传统折子戏为主。1953 年夏秋，李如春主演的《包公》，连满三个月，创“天蟾”卖座最高记录。1954 年 6 月 11 日移交市文化局。邵滨孙、石筱英、筱爱琴主演的沪剧《杨乃武与小白菜》，上海青年京昆剧团的新编现代昆剧《琼花》均首演于此。1966 年改名劳动剧场。1977 年以来，一度成为沪剧主要演出场所。1961 年 12 月和 1980 年 4 月，这里先后举行周信芳和俞振飞演剧生活六十年纪念演出活动。中华人民共和国成立后还演出过河北梆子、川剧、越剧、扬剧等地方剧种。后台有行当齐全的班底近二百人，高盛麟、谭元寿、魏莲芳、小王桂卿、李宝魁、艾世菊、李丽芳等均搭过“天蟾”班底。二十世纪二十至四十年代京剧史上许多有影响的演员都曾在此登台。如逢大会串更是名角云集。曾有“（京角）不进天蟾不成名”之说。



天蟾舞台

建筑为四层钢筋混凝土结构，占地面积约二千平方米，建筑面积六千二百零七平方米，其中演出使用面积三千六百零二平方米。屋顶呈拱型覆盖整个场内观众厅。当时根据戏曲传统表演特点，把舞台台唇筑成伸出式半圆型，延伸至观众厅四点五米，三面环临观众，演员可走到台唇表演。舞台宽十四米，深十米，总高度十四点五米，台口高七点五米。有副台一百平方米，乐池二十平方米，化装间大小六间共一百六十平方米，观众休息厅三百平方米。建成时四层座位共三千九百一十七个，其中一、二层有二千八百五十个，三、四层有一千零六十七个，为上海座位最多的演出场所。四层楼座位因视线不佳早已废止。

贵州影剧场　位于贵州路二百三十九号北京东路口。坐西朝东。由怡怡有限公司何挺然等集资兴建，范文照设计。原称北京大戏院，民国十五年（1926）11 月 19 日落成开业，专映电影。后部分改建，易名丽都大戏院，民国二十四年 2 月 3 日揭幕，聘外国人任经理。1949 年上海解放后改为剧场，多演越剧，芳华、少壮、合作等十几个越剧团先后在此演出。1954 年 11 月 15 日市文化局接管。1966 年一度改为正红剧场，不久改称贵州剧场，1977 年恢复放映电影，定名贵州影剧场。嗣后昆剧、越剧、沪剧、滑稽戏等剧种多在此演出。

建筑为三层钢筋混凝土结构。占地面积一千八百八十二平方米，使用面积一千八百七十七平方米。舞台口到台顶高十二点五米，台宽十一点八米，深十点六米。座位数现有上下两层一千零一十个。

共舞台　一、位于爱多亚路(今延安东路)四百三十三号，坐南朝北。原为大世界游乐场的一部分，民国十五年(1926)失火后，黄楚九将其改建为独立的剧场。因准备让“小活




共舞臺

猴”郑法祥主演的连台本戏《西游戏》头本《齐天大圣》开台，取名齐天舞台。民国十九年10月6日中秋节开业，首演演员有郑法祥、梅雪芳、王艳秋、陈善甫、蒋丽霞等。民国二十年黄楚九病故后由顾无为接办，顾以夫人卢翠兰为台柱演出《七巧织女星》等一批所谓新京剧，其间穿插跳舞、魔术、滑稽等。并改革旧俗，取消小账、茶堂、果盘，但生意较冷淡。民国二十二年齐天舞台租期告满，“大世界”总经理黄金荣将其收回自办，改名荣记共舞台，以区别于原设于金陵东路的“老共舞台”(时已关闭，参见“新剧场”)。7月9日开张并将舞台改建成转台，但生意仍无起色，不得已让于张善琨，取消“荣记”二字，以排机关布景连台本戏吸引观众，名声大振。民国二十五年3月9日美国喜剧大师卓别林在梅兰芳、胡蝶陪同下到此观看王富英、童月娟主演的《火烧红莲寺》。上海沦陷期间演出《白蛇传》，剧中有人造电蛇从三楼观众头上弯弯扭扭游到台上；演员手抓活蟒蛇上台；“水漫金山”一场用鼓风机制造水景等等；为招徕观众，还借对面药房的大蟒蛇放在门口做广告。民国三十三年转给周剑星等经营。1949年周等携款逃跑，由前后台演职员自行管理，仍以演机关布景戏为主，同年7月曾演革命历史剧《人民英雄传》。1954年5月8日市文化局接管，后台班底成立共舞台京剧团。1955年下半年内部翻修改建，1956年初将后台班底划出，成立新华京剧团。不久又归并“大世界”，为一号场。1958年重新划出，1967年改名延安剧场。1979年至今多演沪剧、京剧和滑稽戏。

建筑为四层钢筋混凝土结构。占地面积一千八百七十四平方米，营业总面积五千一百七十五点五平方米。舞台宽十一点五米，高八点五米，深十四米，总高度十三点三米，台口高七点四五米；上场门副台八十七平方米，下场门副台二十六平方米，三楼有化装室三间。

现有两层座位共一千七百九十九个，三楼座位已停止开放。

二、见新剧场

三、见亦舞台

解放剧场 位于虹口区乍浦路，坐西朝东。原为日本人于民国十六年(1927)开办的东和馆剧场，专门上演日本戏剧和电影。民国三十四年抗日战争胜利后改为胜利剧场，顾仲彝任经理，改演中国戏剧、电影。次年由国民党中央文化运动委员会接收，易名文化会堂，经理虞文，演出京剧和话剧。1949年上海解放后成为第一个实行军事接管的剧场，6月28日易名为解放剧场，马村夫任经理，当日公演新型歌剧《白毛女》。同年七至八月由华东平剧团演出新编京剧《白毛女》、《三打祝家庄》、《红娘子》等。初多演越剧，后以滑稽戏为主，兼演其他戏曲及放映电影。

建筑为钢筋混凝土结构。现建筑面积九百六十平方米，舞台宽九米，深十点五米，总高度十四米，上、下场门两侧副台分别为九和十四平方米。座位原有九百一十二个，现有一千零六个。

沪西大戏院 位于曹家渡长寿路万航渡路口，坐西南朝东北。原为俄国人奥飞姆开办的奥飞姆大戏院，民国十六年(1927)9月1日启用，专映电影，经理朱佐潮。二十世纪三十年代一度演过沪剧。民国二十八年日本占领时期改名沪西中华大戏院。民国三十四年抗日战争胜利后称沪西大戏院，经理梁润根，多演淮剧和滑稽戏。1951年由文化局租赁，改建为沪西工人剧场，史元善首任经理，3月15日揭幕，周信芳等参加并演出京剧《徐策跑城》。此后长期以演出淮剧为主，筱文艳、何叫天、马秀英等先后在此登台，为上海重要的淮剧演出场所。兼演京剧、越剧、沪剧。六十年代大修后改为沪西电影院，以放映电影为主。建筑为钢筋混凝土结构。原有座位七百五十三个，现为八百零三个。



黄金大戏院 位于八仙桥附近的法租界敏体尼荫路恺自尔路转角(今金陵中路西藏路口)，坐西南朝东北。黄金荣创办。民国十八年(1929)动工，次年1月30日春节揭幕。英文名称CRYSTAL PALACE。初专映电影，后因荣记大舞台拆建，民国二十三年2月2日夜起兼演京剧。第一期演员有梅兰芳、谭富英、李少春、金少山、姜妙香、王少亭等。从民国十九年到民国三十四年，协兴、同兴、大来公司先后接手，陈荣生、龚纪良、金廷荪、孙兰亭、汪其俊、周翼华、吴性栽、张善琨、顾乾麟、周剑星等相继主持。其间多邀北京演员。民国二十九年11月邀北京富连成科班，黄金出版社曾出特刊介绍其上演剧目及叶盛章、叶盛兰、叶世长、李世霖、茹富兰、阎世善、袁世海等主要角色。周信芳曾在此演出《四

进士》、《一捧雪》、《徽钦二帝》、《明末遗恨》等剧。民国三十五年周信芳、王芸芳、小杨月楼、董志扬、刘奎官等京剧演员及一些租赁“黄金”的老板，共同管理。周担任过前后台经理。民国三十六年8月越剧“十姐妹”为筹办越剧学校和实验剧场在此义演《山河恋》，同年底黄金荣将剧场收回。民国三十七年2月起改映电影。1951年3月由华东文化部以租赁方式接管，改名华东大众剧院，经理吕仲。同年8月华东越剧实验剧团暨上海越剧界为捐献“越剧号”飞机支援抗美援朝，在此演出《杏花村》等。嗣后改称大众剧场，成为华东京剧实验剧团所属的基本剧场。1955年3月31日起改由市文化局领导，1958年划为卢湾区文化局管理至今。至1966年前一直是上海越剧院的基本演出场所之一。此外还演出沪、淮、甬、粤、昆、滑稽戏等地方剧种，并兼映电影。

建筑为三层钢筋混凝土结构。占地面积一千三百五十七平方米，建筑面积三千七百四十三平方米。舞台宽十二点五米，深十米，总高度十七米。上场门副台十八平方米，下场门副台八平方米。1958年改建后拆除三楼座位，现有座位一楼七百二十五个，二楼五百六十七个，计一千二百九十二个。1974年大修后安装冷气设备。

三星大舞台　位于今牛庄路浙江路口，坐北朝南。民国十八年(1929)兴建，次年1月30日开业。由周炳臣、赵如泉和黄楚九三人集资开设，开台戏演员有金碧艳、赵如泉、张如庭、贾璧云、小孟七等。因荣记大舞台主人黄金荣对其“大”字不满，“三星”慑于威势，仅上演三天，便被迫改称三星舞台，2月5日起重新开演。李桂春等长期演于此。一度放映电影。后由周炳臣独资经营，称“炳记三星舞台”。民国二十三年初尚小云、谭富英等来此献演，不久让于前闸北更新舞台，经理周筱卿，改名更新舞台。多演连台本戏。民国二十六年由名票孙兰亭等五人接手，民国二十六年“八·一三”事变前夕转手董兆斌，称“斌记更新舞台”。后多次易手，民国三十三年盘给大来国剧公司张善琨等，1月24日更名“中国大戏院”重新开幕，第一期演员有马连良、袁世海、叶盛兰、高盛麟、宋德珠等。抗日战争期间曾演越剧、粤剧。1954年市文化局接管。“文化大革命”期间曾改名新中国剧场，1974年改名中国剧场至今。中华人民共和国成立后除京剧外，还演出其它地方剧种。1978年后一度成为淮剧主要演出场所。建筑为四层钢筋混凝土结构，占地面积约一千二百五十八平方米，营业总面积三千八百八十四平方米。现舞台台口宽十五米，高七米，舞台深十二米，总高度十五点五米，上场门副台五十一平方米，下场门副台四十九点九平方米。化妆间则利用舞台底下空间的地下室。初建时座位有一千九百一十四个，现有一千四百一十个，其中底楼八百三十个，二楼五百八十个，三



楼座位因视线不佳而停止开放。

新光影剧院 位于宁波路广西路口，坐北朝南。芮庆荣创办于民国十九年(1930)11月21日，定名新光(STRAND)大戏院，影剧兼演。民国二十五年3月9日，卓别麟在梅兰芳、胡蝶陪同下到此观看马连良主演之京剧《法门寺》。此后长期成为沪剧重要的演出场所，王盘声常在此登台。"八·一三"事变上海沦陷后，一度专映电影。1952年1月1日收归国营，改称新光剧场，多演戏曲。1967年改名红卫剧场。1974年改称新光影剧院。现为市电影局专用学术影院。建筑为三层钢筋混凝土框架结构，系西班牙、意大利中世纪哥德式建筑。建筑面积二千六百五十九点五平方米，上、下层观众厅面积为一千四百二十二平方米，现有座位一千二百五十七个。

广东大戏院 位于虹口四川北路横浜桥南侧，坐东朝西。广东人吴朝和投资兴建，李耀东、武生原经办。民国十七年(1928)动工，民国二十年2月9日竣工开业，首演为广东华国先声女剧团。该戏院为上海主要粤剧演出场所，兼映电影。同年9月黄金荣接手，称荣记广东大戏院，兼演京剧。由于广舞台在民国二十一年被炸毁，广东大戏院逐步成为上海演出粤剧的唯一大剧场。名演员陈非侬、靓少风、千里驹、白驹荣、新珠、陶醒非、伊秋水等先后到此演出。民国二十五年11月薛觉先演出粤剧《姑缘嫂劫》后遭暴徒投掷玻璃粉，伤及两眼。民国三十二年上海"孤岛"时期由日本人接管，改名虹口中华大戏院，兼演京剧。民国三十四年抗日战争胜利后改名虹光大戏院，周伯勋任经理，演过一段时间话剧。1951年改作公安部队大礼堂，次年又改称和平电影院，后又先后易名群众电影院、群众影剧场，今称群众剧场。中华人民共和国成立后粤剧也多次到此演出。现存建筑为钢筋混凝土结构。建筑面积九百八十九平方米。舞台宽十三米，深九米，总高度十三米，上下场门副台各为十六平方米。座位初为五百个，现有两层共一千二百八十个。

黄浦剧场 位于北京东路贵州路口，坐北朝南。前身为金城大戏院，民国二十二年(1933)由国华影业公司经理柳中浩、柳中亮兄弟筹资建造，次年2月1日落成开业，黄中杰任经理，专映电影。抗日战争时期影业萧条，民国三十一年由韩正平租借改演京剧，李万春、林树森等参加演出。1954年6月3日市文化局接管，1957年批准其为人民淮剧团固定演出场所。周恩来总理提议改为黄浦剧场(因处于黄浦区)，并亲笔题写场名。旋改建舞台，1958年2月16日春节首演淮剧《水漫泗州》，淮剧《海港的早晨》也首演于此。终因原舞台只适应放映电影，不久仍专映电影迄今。建筑为四层钢筋混凝土结构。占地面积一千零五十平方米，建筑面积二千三百五十平方米。1974年剧场大修，拆去前舞台，现有舞台宽十三米，深七米，总高度十三米，无副台。有座位一千六百一十二个。

大庆剧场 位于卢湾区太平桥顺昌路，坐东朝西。原址初为民国二十四年(1935)2月4日开张的月光大戏院，专映电影，因营业不佳未几辍业。民国二十六年2月5日，俄国人亚茄立克在原址开设亚蒙大戏院，仍以放电影为主，中华人民共和国成立前后一度演过

沪剧。二十世纪五十年代改名大同戏院，马伟任经理，多演绍剧，1956年10月19日鲁迅逝世二十周年纪念大会在此举行，演出绍剧《男吊》、《女吊》等。1966年改名大庆剧场迄今，主要演出越剧、沪剧、淮剧等，兼映电影。建筑为钢筋混凝土结构。建筑面积一千五百四十一平方米。舞台宽十一米，深八米，总高度十二米。副台较小，左、右门各为八平方米。现有座位八百七十八个。

瑞金剧场　位于延安中路石门一路转角，坐西北朝东南。前身为金都大戏院，民国二十七年(1938)由国华影业公司经理柳中浩、柳中亮兄弟集资建造、专映电影。抗日战争时期一度演出话剧。中华人民共和国成立后称金都剧场，很长一段时期为越剧重要的演出场所。尹桂芳在此主演《浪荡子》等剧，曾轰动一时。戚雅仙、毕春芳的合作越剧团长期在此演出。近年来也演出其他戏曲，兼映电影。建筑为三层钢筋混凝土结构。建筑面积一千二百六十二平方米。舞台宽十四米，深十三米，总高度十九米。上场副台门五十平方米，下场门副台一百平方米。原有座位一千二百三十七个，现有两层共一千三百零三个座位。

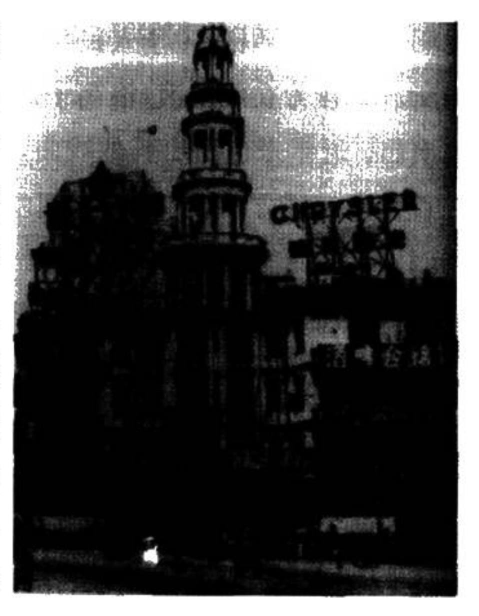
大来剧场　越剧剧场，位于贵州路二百六十三号北京路口，坐西朝东。原为寿圣庵，后由湖社同仁改建成陈英士纪念堂。民国二十七年(1938)由前老闸捕房包打听陆某集资，将一楼祠堂大厅内建剧场，于民国二十七年4月1日开幕。首场由越剧四季春班和素风舞台合演，台柱竺素娥、袁雪芬等皆一时之选。4月15日剧场派人赴绍兴邀得小生马樟花与袁雪芬搭档，直至民国三十年7月期满离开，三年中马、袁先后合作演出《梁祝哀史》、《恒娘》、《珍珠塔》、《仕林祭塔》、《玉蜻蜓》、《双金花》、《红鬃烈马》等剧。民国三十一年10月起，袁雪芬在大来剧场开始进行越剧改革。除上述演员外，傅全香、戚雅仙等也皆出自大来剧场。民国三十三年关闭。舞台朝南，进深四至五米，宽度六至七米。原址中华人民共和国成立后改为上海五金交电公司自行车批发部。

北京影剧院　位于江宁路奉贤路口，坐西北朝东南。民国三十年(1941)由何挺然为总经理的联怡股份有限公司创办、范文照设计。英文院名MAJESTIC THEATRE。开幕前院方向社会有奖征集译名，因有五人同译为“美琪大戏院”而定名。并将10月15日在该院开幕式上首映的美国影片也译为《美月琪花》以凑趣。初专映外国片。民国三十五年春，梅兰芳在此举行京剧专场演出，蒋介石曾出席观看。以后偶有京剧演出。1950年12月，戏院被军事接管，1954年11月15日实行公私合营，王瑞任公方经理，梁其田为私方经理。1966年起改名北京影剧院，主要上演京剧“革命样板戏”。1971年舞台扩建后成为能演出戏剧、歌舞、音乐和放映电影的综合性影剧场。建筑为钢筋混凝土结构。营业总面积五千四百平方米。现舞台台口高九点一米，宽十二点四五米，进深十三点八米，总高度为十六点五米。上场门副台为一百一十三平方米，下场门副台为一百零六平方米。乐池七十平方米，观众休息厅六百平方米，化装间一百二十平方米。设两层座位共一千六百四十七个。

新世界游乐场　位于南京西路西藏中路转角，坐西北朝东南。民国四年(1915)由黄

楚九、经润三等创办，是大世界游乐场出现以前上海最大的综合性游乐场所。内设红宝剧场、银门剧场、高乐歌场、京剧大剧场、北部剧场、达社新剧场等近十个场子，演出戏曲、曲艺、话剧、歌舞、杂技、魔术等及放映电影，并附设跑冰场（旱冰场）、跑驴场等各种游艺活动。门票大洋一角。次年创办上海最早的游戏场报《新世界》广为宣传，民国六年“大世界”崛起后，勉强维持。民国二十五年一度改称“上海世界”，次年2月又改为上海新世界，后恢复原名。不久楼下先改为百货商场，继而楼面也改作他用。

大世界游乐场　综合性游乐场所，位于市中心的法租界敏体尼荫路和爱多亚路口（今西藏南路延安东路转角处），坐东南朝西北。由黄楚九组织的公司投资兴建。民国六年（1917）初破土动工，同年7月14日（法国国庆日）剪彩揭幕。建筑为法国古典式三层钢筋混凝土结构，最初占地直达今天的云南南路。内部建筑为中国园林景致，辟有风廊、花畦、寿石、山房、雀屏、鹤庼、小蓬山、小庐山诸胜，另有招鹤、题桥、穿畦、登云四亭。同时设剧场多处，演出各地戏曲、曲艺，中外歌舞音乐，古今杂技魔术、木偶、皮影、气功、武术，日夜放映电影，并有各类体育、智力游艺活动室。附茶室、餐厅、旅馆、小卖部、服务处等。每天中午十二点开门（星期日从上午九点开门），门票两角大洋，游客可任意去各剧场和游艺室，直至午夜十二点止。游乐场自同年7月1日起发行由孙玉声（海上漱石生）、刘青任主编的《大世界》报广为宣传，加上其规模空前，各项游乐设施先进，一时游客如云，每日达万人次左右，营业额迅速超过当时已有的新世界、绣云天、天外天、楼外楼等游乐场所，附近周围的市面也因此而繁荣起来。民国十七年重建后建筑总面积为一万四千七百平方米。外形改成爱奥尼式的红柱与奶黄色的楼窗，构成中西结合的塔楼式古典建筑。加楼分设共和亭、共和台、共和楼、共和阁及共和厅，更为壮观。民国二十年黄楚九病故，先由顾无为等接盘，不久转手黄金荣独资经营，大世界前冠“荣记”二字以示区别，中间一度也称“镛记”。至中华人民共和国成立前三十余年间的“大世界”，既是市民百姓娱乐消遣的去处，也是地痞流氓，歌妓舞女藏污纳垢之所。1954年7月2日，上海市人民政府托文化局接





管。1955 年 5 月 1 日更名为人民游乐场。1958 年 1 月恢复原名。门票为人民币二角五分，闭场时间也有所提前。1966 年 11 月 6 日“大世界”巨字招牌被砸毁，改名东方红游乐场。旋改作外贸仓库，1974 年改为上海市青年宫。

“大世界”计有戏曲剧场（也演曲艺等）十多个共六千余个座位，前后荟集了所有在上海演出过的几十个戏曲剧种。其中乾坤大剧场为上海重要的京剧演出场所，原为“大世界”大京班剧场，许多京剧名角都在这里登台献艺，二十年代前期因邀北京著名坤伶金少梅至此，遂名乾坤大剧场，取男女合演之意。该剧场人才辈出，孟小冬、碧云霞、琴雪芳、汪碧云、粉菊花、童信卿、张少泉及号称“小活猴”的郑法祥等都在该场演出过。沪、越、淮、锡、扬、南方歌剧等地方戏曲剧种中诸多演员因在此献技而成名。

大世界游乐场在国内外都有很大的影响，曾被誉为“中国第一俱乐部”、“东方迪斯尼”。国内许多城市以及东南亚等地都有以“大世界”命名的综合性游乐场。（见彩页）

小世界游乐场　综合性游乐场所，场址原为南市商会于清宣统二年（1910）投资创办的“劝业场”，位于法租界吉祥街（今江西南路人民路附近）。民国六年（1917）因见新世界、大世界等游乐场盈利颇丰，也增设游乐设施以各种戏曲演出吸引游客，尤以沪、淮、扬剧为多，同时创办《劝业场日报》予以介绍宣传。民国十二年初全面改建成综合性游乐场所，取名“小世界”，正门开在南市福佑路二百三十四号豫园后门对面，仿大世界游乐场内辟乾坤大剧场，专演京剧。同年发行出版由姚民哀主编的《世界小报》。由于其游艺项目大众化，票价低廉，加上毗邻豫园城隍庙，适应了下层劳动人民的消费需要，一时颇为热闹。民国二十六年冬南市大火，殃及“小世界”。民国三十五年耗资旧币三亿元重建，终无当年兴盛。中华人民共和国成立后拆除，原址改作他用。

松江人民剧场　上海郊县演出场所，位于松江县松江镇。始建于民国三十七年（1948）冬，初为大草棚，有八百只座位，后台化妆室一间，演员宿舍三间（可供二十人住宿）。原址松江镇阔街二十号。1953 年因危房而停演。1954 年重建，砖木结构油毡顶剧场，有一千二百七十个座位，曾名金门剧场。1961 年重行翻建砖木混合结构，1962 年改称人民剧场。有一千一百个座位，系木质翻板。舞台宽十八米，台口十一米，台深十米。后台有化妆、服装室三大间，楼上为演员宿舍，可供五十人住宿。1973 年，拆除门厅翻建为四层办公大楼，建筑面积一千一百平方米。1978 年彻底整修翻建为建筑面积二千一百平方米，观众厅为双层建筑，楼座五百个，楼下一千二百个座位，共有一千七百个座位，系铁脚七合板翻板。舞台宽二十九米，深十四米，高十七米，台口宽十四米，台口高七点六米，是松江县设备最全规模最大的一家剧场。经常接待全国各省市级大型剧团来剧场演出，较多为沪剧、越剧，京剧、昆剧、绍剧也曾有演出。

徐汇剧场　位于肇嘉浜路一千一百十一号。1959 年 10 月 1 日揭幕，上海市副市长曹荻秋剪彩，首演歌剧《人参姑娘》。六十年代起先后演出越剧《盘妻索妻》（尹桂芳主演）、

滑稽戏《七十二家房客》(杨华生主演)、淮剧《放盘》(筱文艳主演)等戏曲。1964 年 8 月作为华东京剧现代戏会演剧场之一,演出《智取威虎山》。此外兼映电影,曾称徐汇影剧场。

建筑为钢筋混凝土结构,占地面积五千零六十六点九二平方米,建筑面积三千零六十二平方米,营业面积一千七百六十五平方米,舞台面积二百一十六平方米。台口高六点二米,进深十二米,宽十点五米,总高度为十五点五米。东西两侧副台各为三十五点七平方米和五十八点八平方米,可同时放置两台戏剧布景。乐池面积二十二点二四平方米。设观众席一千二百三十八个。

南市影剧院　　位于陆家浜路八百七十一号。1978 年动工兴建,1981 年 10 月建成开张。首任经理姚德鑫。以演出戏曲为主,兼映电影。建筑为四层钢筋混凝土结构,占地面积四千六百七十三平方米,建筑面积五千零三十七平方米。最高点为舞台中心二十一点九米,主台深宽各为十四米,台口高七点五米,台上有平衡吊杆三十三道,副台上下各为一百九十和一百六十平方米,乐池八十平方米,二层休息厅面积为五百九十平方米,有完善的灯光音响设备。设上下楼观众席一千五百三十七个,其中底楼九百八十二个,二楼五百五十五个。

中兴剧场　　位于中兴路一千五百七十七号,为闸北区唯一的新型剧场。1961 年元旦竣工开幕,由上海京剧院作首场演出。因当时地区淮剧观众甚多,上海人民淮剧团及苏北各市、县淮剧团经常到此演出,为上海主要的淮剧演出场所。其它如京、昆、沪、越、滑稽戏等戏曲剧种也间有演出,1962 年起兼映电影,曾称中兴影剧场。建筑为钢筋混凝土结构,占地面积二千六百平方米,建筑面积三千六百平方米。1974 年翻建楼厅结构,由同济大学设计为预应力结构,为上海剧场首家采用。并将舞台扩大,高十六米(至葡萄架),阔十四米,深十六米,舞台口高八点二米,副台高五米,阔十四米,深二米。座位最初为九百三十八个,改建后为一千三百四十个。



奉贤奉城剧院　　上海郊县演出场所,位于奉贤县奉城镇。1980 年建成。建筑面积二千八百平方米,有一千二百八十只座位。舞台宽二十米,深十二米,高十九米,台口宽十四米,高九点六米。楼上有能容一百五十人的会议室,另有办公室、宿舍等计四十余间。剧院南立面仿上海风雷剧场式样。1982 年元旦,奉贤县山歌剧团在恢复重建后作首场演出,剧目为山歌剧《春草闯堂》。上海沪剧院及上海、浙江等各级剧团曾先后来此剧场演出。

清代上海会馆公所戏台(戏楼)一览表

名　称	地　址	创建年代	戏台建拆情况
浙绍公所(永锡堂)	穿心街(今福佑路)	清乾隆初年(1736)由浙绍钱业、炭业、豆业商绅置地创建	据清光绪元年(1875)仲冬月立《浙绍永锡堂关帝诞辰典礼捐款姓氏碑》记载:"永锡堂为吾绍阖郡公所,向供关帝圣像。每年五月十二日清音宴侍公所出资,旧有定章。而于十三日圣诞之辰,尚未备举礼典。爰集同人商议捐资,每名各出洋蚨十元,存庄生息,以为十三日演剧设席之需用,以仰答神,共联乡谊。"其戏台始建于何时不详
徽宁会馆(思恭堂)	斜桥南	乾隆十九年(1754)由徽州宁国两府绅商捐资暨茶商捐田兴建	戏台似为清嘉庆二十二年(1817)或道光十六年(1836)会馆扩建时所置。咸丰年间为战事所毁。同治九年(1870)重修
泉漳会馆	咸瓜街	乾隆二十二年(1757)由福建泉、漳两郡商船户、洋船户捐资兴建	据道光十一年(1831)五月《上海县为泉漳会馆地户不准盗卖告示碑》载,该会馆坐落大东门外二十五保七图,称"南会馆",供奉天后圣母神位,春秋祭祀。清末,城内衣庄每年均在此演敬神戏,以重整贸易旧规。据1895年2月14日《申报》载:"城内衣庄福泰、仁记、大亨、协泰、保太、德大、大兴、元亨、仁泰、信昌、大源同启"之"衣庄整规"的演剧告示曰:"月之十八九日,常年在泉漳会馆演敬神戏两全台,重整旧规,划一不二,照码七六制钱适足洋照市。倘有紊乱规条,稍让分文,私招洋价,察出罚戏全台,以昭诚允。"
潮州会馆	洋行街(今阳朔路)	乾隆二十四年(1759)广东潮州八邑商民契买市屋创建	乾隆二十八年(1763)至嘉庆十五年(1810)屡次扩充,戏台当为这一时期内创建。该会馆供奉天后圣母,春秋演剧答神而联乡谊。据1889年10月3日《申报》载,新丹桂(农历)九月初九日在此会馆戏台演出

（续表一）

名　称	地　址	创建年代	戏台建拆情况
钱业公所（晴雪堂）	邑庙内园	清乾隆四十一年(1776)	1883年4月23日《申报》载："三月十五日为财神诞辰，……钱业公所邀天仙茶园伶人于十四日开演，至昨日而止。各董事衣冠跄跻，送客迎宾，居民之观剧者亦复不少。"
药业公所（和义堂）	药局弄	乾隆五十三年(1788)	
四明公所	二十五保四图（今淮海东路）	嘉庆二年(1797)	该会馆戏台为扩建时所立。会馆内建奉关帝殿，旁供土地祠，每年中元节设醮三日夜，各种祀祈活动颇多。此戏台现已搬迁至青浦大观园并修葺一新
建汀会馆	翠微庵西南	道光五年(1825)由建宁、汀州两郡商号创建	该会馆中楹供奉天后，春秋祀神，向有演剧之举。光绪年间因"迩来捐数非昔比，乃创长生捐以补其短，更节剧宴费为修葺资"(见光绪九年(1883)良月所立《修建建汀会馆始末碑》)。又《重订建汀会馆章程碑》载："议向例每逢圣诞演剧称觞，现因经费不敷，暂行停止。候稍充裕，再议举行。"
饼豆业公所（萃秀堂）	豫园	道光二十三年(1843)扩建落成神尺堂	该公所坐落于城隍庙侧，供奉城隍神像，道光十六年(1836)戏台被火焚毁，由豆业同人捐款重建，其业同人演敬神戏，即用神庙戏台
豫章会馆，又称江西会馆	妙莲桥堍	道光二十一年(1841)建	道光二十九年(1849)仲秋所立《新建豫章会馆始末碑》载："正殿供奉许圣真君，旁殿供奉五路财神，厅楼供奉文昌帝君诸神像。"建有门台，以供演剧酬神。咸丰二年(1852)所立《豫章会馆竣功碑》载有修建戏台所费工料清单及费用清单。同时还记载了开台敬神戏的费用支出情况，曰："福主庚申年升殿座开台敬戏酬客酒筵，计出洋钿八百十二元正。"据姚公鹤《上海闲话》记载：江西会馆每年八月一日开筵演剧，以伸祝告。"缘江西为夏布产生之地，每年春间，各商号正在产地购货。及八月初，则布市告终，故于此时为赛神之举。别帮系春祈，而江西则系秋报。"1895年9月20日《申报》载："沪南江西会馆昨日冉董事雇天仙戏园优伶登台演剧，以酬神贶，并聚桑梓观剧为乐，以敦乡谊，袍笏登场，笙箫迭奏，洵一时之盛事也。"

（续表二）

名　称	地　址	创建年代	戏台建拆情况
浙宁会馆	荷花池街篾竹弄东	嘉庆二十四年(1819)由甬地在关外山东等处贸易之众商集资创建	该会馆初名“天后行宫”，供奉天后圣母。戏台是否为初创时所建，不详。光绪九年(1883)重建时筑有戏台，并演剧庆贺持续半月有余。1883年5月8日《申报》载：“浙宁会馆兵燹以后，变为瓦砾，嗣经该董事等集资重建，鸠工聚材，迄今将届三年，始克告成。是以宁帮各号商及各钱庄，于前月起至本月中旬止，逐日演戏，以庆落成。”
揭普丰会馆	里马路（今中山南路）	道光二年(1822)	道光初叶，广东揭阳、普宁、丰顺三地商人以其帮之厘，自抽自用，自潮州会馆析出，创建会馆。据1889年10月3日《申报》记载，天仙茶园在该会馆内戏台演出堂戏
鲁班殿（亦称水木工业公所）	福佑路	道光二十三年(1843)由水木、雕锯、石匠等同业集资创建	该戏台始建于何时，不详。但同治九年(1870)八月所立《石竹同业先后重修公输子庙乐输碑》：“咸丰陆年间，捐铺庙戏场石板全堂及戏台石柱……共核料工钱贰百八拾九千五百文。又在咸丰柒年分捐助戏台三面、台口所用树料人工，共核钱玖拾柒千文。……于今重建万年台石座，共核料工钱五拾六千六百文。”此戏台于光绪二十一年(1895)曾经重修。
潮惠会馆	大关南（今外马路会馆弄）	道光十九年(1839)由广东潮阳、惠来帮糖烟洋药各商号自潮州八邑会馆析出后创建	创立时称潮惠公所。同治五年(1866)在十六铺南创建潮惠会馆，祀奉天妃、关帝及财星、双忠。据1889年4月18日至20日《申报》载，农历十七、十八、十九日留春戏园和丹桂戏园在此会馆台接演三天敬神戏。1889年10月3日《申报》载：“新丹桂九月初九日戏在潮惠会馆。”
木商会馆	北门内	咸丰八年(1858)	创建时称木商公所。光绪二十四年(1898)重建，改称会馆。其戏台当立于重建之时。
丝业会馆	盆汤弄	咸丰十年(1860)	据1883年10月16日《申报》载：“英租界此丝会馆向来供奉武圣（农历九月），十三日适逢诞期，是以该会馆连日演剧酬神，十四日并演夜剧，即雇天仙茶园戏班。”

（续表三）

名　称	地　址	创建年代	戏台建拆情况
糖业公所（春泽堂）		光绪十七年(1891)	戏台规模极小，今仍留存原处，但已改作民居。未见有在此演剧的史料记载。
沪北钱业公所	老闸	同治九年(1883)	光绪三十一年(1905)春，“拓其基而更新之”，三十二年(1906)夏落成，费白金六千两。新所“四周缭以垣，南向为门，门凡五楹，中设甬道及仪门、栏杆之属”。厅正厅祀正乙玄坛神；左右翼以厢，右奉故董之栗主；左设客座。“春秋报赛，宾朋雅集”（见《重建南市钱业公所》）。其戏楼为光绪三十一年(1905)重建时营造。

上海郊县古戏台（楼）一览表

县　址	名　　称	遗　　址	始建年代	存毁状况
上海县	龙华横泾庙戏台	龙华乡张塘村	明万历年间(1573—1620)	民国二十六年(1937)毁于日军炮火
	明心教寺戏台	北桥镇	清乾隆四十年(1775)	民国二十六年(1937)毁于日军炮火
	七宝镇南城隍庙戏楼	七宝镇	清嘉庆年间(1796—1820)	戏楼今存于七宝镇上海农学院内
	诸翟关庙戏台	诸翟镇中泾街	清道光二十五年(1820)	民国二十六年(1937)毁于日军炮火
	七宝教寺戏台	七宝镇	清嘉庆年间(1821—1850)	民国二十六年(1937)毁于日军炮火
	莘庄城隍庙戏台	莘庄镇	清同治年间(1862—1874)	民国二十六年(1937)毁于日军炮火
	黄道婆祠戏台	龙华镇	清光绪年间(1875—1908)	1949年初年拆毁

（续表一）

县址	名称	遗址	始建年代	存毁状况
嘉定县	嘉定城隍庙戏台	嘉定城秋霞圃旁	明洪武三年(1370)	清咸丰十年(1860)毁于太平天国时战火
	真如城隍行宫戏楼	真如乡	清光绪六年(1888)	民国二十六年(1937)毁于日军炮火
川沙县	陈王庙戏楼	张桥乡陆行村	明嘉靖年间(1522—1566)	民国九年(1920)拆除
	川沙城隍庙戏楼	城厢镇西市街	明嘉靖三十六年(1557)	民国十八年(1929)4月28日演出时戏台被挤倒压伤数十人
	钦赐仰殿戏楼	严桥乡光辉村	清乾隆三十五年(1770)	1959年拆除
	天后宫戏楼	城厢镇西市街	清嘉庆二十一年(1816)	清光绪二十四年(1898)被毁于火灾
	三王庙戏台	三灶港	清光绪年间(1875—1908)	1949年拆除
	九团坝城隍庙戏楼戏台	龚路镇北	清光绪十三年(1887)	1959年拆除
南汇县	南汇城隍庙门楼戏台	南汇县城西南隅(惠南镇南门)	明洪武年间(1368—1402)	1949年拆除
	周浦城隍庙戏台	周浦西城隍街	明嘉靖年间(1522—1566)	1966年拆除
	松风禅院戏台	下沙镇	明嘉靖年间(1522—1566)	民国二十六年(1937)毁于日军炮火
	火神庙戏台	惠南镇东门靖海桥西北	清乾隆十一年(1746)	民国二十六年(1937)被日军拆毁
	万寿宫戏台	惠南镇南门街	清乾隆三十八年(1773)	民国二十六年(1937)毁于日军炮火

（续表二）

县 址	名 称	遗 址	始建年代	存毁状况
南汇县	关帝庙戏台	惠南镇西门	清乾隆三十九年(1774)	1950年拆除
	航头城隍庙戏台	航头镇	清嘉庆十年(1805)	1966年拆除
	大成殿讲经台	惠南镇东门街南	不明	毁坏年代不明
	八蜡庙场搭台	惠南镇东门街	同上	同上
	新场杨社庙戏台	新场南大街南山寺北	清同治六年(1867)	民国二十六年(1937)毁于日军炮火
	新场（东岳庙）戏台	新场镇东市（沪南公路北）	清咸丰年间(1851—1861)	民国二十六年(1937)毁于日军炮火
	新安会馆戏台	新场镇	清咸丰年间(1851—1961)	1966年拆除
	萧王庙戏台	坦直镇	清同治年间(1862—1874)	1966年拆除
	六灶城隍庙戏台	六灶镇西	清乾隆五十六年(1791)初建。清同治十二年(1873)重建	戏台今尚存，改作厂房
	三元殿戏台	航头镇	清同治十三年(1874)	民国二十六年(1937)毁于日军炮火
	胡省三宅家庭戏台	周浦镇南八灶巽龙庵南（南八灶155号）	民国初年(1912)	戏台今尚存，改作民居

（续表三）

县址	名称	遗址	始建年代	存毁状况
奉贤县	陶宅镇城隍庙戏台	青村乡	明嘉靖年间(1522—1566)	1949年拆除
	钱桥镇牛郎庙戏台	钱桥镇西	清乾隆年间(1736—1795)	民国二十六年(1937)农历十月初三毁于日军炮火
	三官镇漳泉寺庙戏台	光明乡	清乾隆年间(1736—1795)	1949年拆除
	青村港镇三祝禅院戏楼	青村乡	清乾隆年间(1736—1795)	1949年拆除
	奉城乡高桥城隍庙行辕戏楼	奉城乡高桥镇	清乾隆十四年(1749)	咸丰十一年(1861)曾被毁，于同治年间重建，1966年拆除
	奉城城隍庙戏楼	奉城西北隅	清乾隆三十六年(1771)	1966年拆除
	褚泾庙戏台	庄行车市街	清光绪年间(1875—1908)	民国二十六年(1937)毁于日军炮火
	庄家祠堂戏台	庄行镇西(现棉纺厂址)	清光绪年间(1875—1908)	1949年拆除
松江县	松江怡园观稼楼戏台	松江镇	明嘉靖年间(1522—1566)	戏楼今存于松江县城内第四福利院内
	东岳行宫戏台(尘台)	松江镇	明万历年间(1573—1620)初建。清光绪年间(1875—1908)重修	1964年底拆除
	奉高戏台	松江镇岳庙左	明万历年间(1573—1620)初建。清光绪年间(1875—1908)重修	民国十七年(1928)拆除，改建为民众图书馆

（续表四）

县址	名称	遗址	始建年代	存毁状况
松江县	松江城隍庙戏楼	松江城内	明崇祯年间(1628—1644)	1949年拆除
	宁绍会馆戏台	松江城内九曲弄底	清光绪年间(1875—1908)	1979年拆除
	花园浜打唱台	松江城内	清光绪年间(1875—1908)	1966年拆除
	沈家戏台	泗泾镇	民国初年(1912)	1979年拆除，改建新工房
金山县	金山卫城隍庙戏台	金山卫	明永乐年间(1403—1424)初建。清光绪年间(1875—1908)重修	民国二十六年(1937)毁于日军炮火
	亭林镇城隍庙戏台	亭林镇	清乾隆年间(1736—1795)	民国二十六年(1937)毁于日军炮火
青浦县	青浦城隍庙戏楼	青浦城内	明万历元年(1573)始建，清乾隆十年(1745)改建	戏楼今存于青浦县博物馆内
	朱家角城隍庙戏楼	朱家角镇	清乾隆二十八年(1763)	戏楼今存，改作商业用房
	方家祠堂戏台	赵巷方家窑	清同治年间(1862—1874)	民国二十六年(1937)毁于日军炮火
	庄庙戏台	重固章埝城隍庙内	清光绪年间(1875—1908)	民国二十六年(1937)毁于日军炮火

（续表五）

县址	名称	遗址	始建年代	存毁状况
崇明县	旧城隍庙戏台	城桥乡利民村	明万历四十三年(1615)初建。清道光九年(1829)重建	民国二十七年(1938)毁于日军炮火
	天后宫戏台	城桥乡施翘村	清乾隆初年(1735)	1953年拆除
	新城隍庙戏台	城桥镇庙弄	清乾隆二十五年(1760)	民国十七年(1928)国民党崇明县政府奉令拆除庙,戏台亦废
	貊貔庙戏台	庙镇乡	清光绪六年(1880)	1966年拆除
宝山县	鼓楼戏台	宝山镇十里街中心	明嘉靖年间(1522—1566)	民国二十六年(1937)毁于日军炮火
	罗店城隍行宫戏楼	罗店镇	明天启年间(1621—1627)	民国十九年(1930)后改为图书馆,“八·一三”时屋毁于日军炮火
	宝庙戏楼	宝山镇	清顺治十三年(1656)	清康熙二十年(1681)被毁于火灾
	宝山城隍庙戏楼	现址宝山区文化馆东馆	清康熙初年(1662)	民国十七年(1928年)由国民党宝山县政府按神祠存废标准将神像拆除,戏台亦废。
	彭王庙戏楼	彭浦乡	清乾隆年间(1736—1795)	民国二十六年(1937)毁于日军炮火
	老戏馆古戏台	罗店镇	清道光二十年(1840)	1955年拆除

上海其他戏曲演出场所一览表
（游乐场所）

名称	开张日期	经办人	地址	所演剧种	备注
楼外楼	民国元年(1912)	经润三	九江路湖北路口	昆、京	上海最早的游乐场所，有屋顶花园供游人俯瞰市容，始有戏曲清唱，同年4月一楼建新新舞台
天外天	民国五年(1916)		汉口路浙江中路口	京、沪	
云外楼	民国五年(1916)		新北门外人民路	京、沪	附设屋顶花园
绣云天	民国六年(1917)		福州路	京、沪	原时报馆址
劝业场	民国六年(1917)	南市商会	江西南路城隍庙附近	京、淮	见小世界条目
先施乐园	民国六年(1917)	马应彪	南京东路648—700号先施公司6至7楼	京、沪	附设安乐、繁华等七个剧场有座位2619。1952年歇业，后为黄浦区文化馆
天韵楼	民国七年(1918)	郭乐	南京东路635号永安公司楼上	京、粤	其中永乐剧场有座位720，多演粤剧。1956年后停业
花世界	民国七年(1918)		福州路绣云天原址	京、沪	
花花世界	民国九年(1920)		南京东路广西路口	京、沪	内有一剧场专演京剧、原市政厅址，今新雅粤菜馆
新市	民国十四年(1925)		梧州路菜场南首	京、扬	

（续表一）

名称	开张日期	经办人	地址	所演剧种	备注
神仙世界	民国十五年(1926)	黄伯惠	福州路花世界原址	京、沪	今广东路地段医院
新新	民国十五年(1926)	刘锡基 李敏周	南京东路720号新新公司六楼	京、沪	附设新新、新都、新声、绿宝等剧场。1952年歇业
万花宫	民国十五年(1926)	杜月笙	今东湖路富民路口杜公馆内	京	
梵皇宫	二十世纪二十年代		今瑞金路延安路口	京、沪	
南市国货商场	二十世纪二十年代		小东门外北首民国路国货商场三楼	京、淮	
新乐	二十世纪二十年代		虹口	京、淮	附设虹口大舞台
江北大世界	二十世纪二十年代		西藏南路中华路口	淮、扬	原京江公所址
小广寒	民国二十年(1931)	顾锦祥	福州路515号湖北路口青莲阁三楼	京、昆	多群芳会女子京剧清唱1956年歇业
福安	民国二十二年(1933)	福安公司	中华路28号东门路口	淮、沪	附设福安大戏院有座597，1955年后为南市工人俱乐部分部，现为南市科协
大新	民国二十五年(1936)	蔡昌	南京东路830号西藏路口。大新公司6—10楼	京、沪	各剧场共有座位2849。1951年停业。现属上海第一百货商店
上海世界	民国二十五年(1936)		南京西路新世界原址	京、沪	见“新世界”条目

（续表二）

名称	开张日期	经办人	地址	所演剧种	备注
天仙（辅记）	民国二十五年（1936）		九江路湖北路口	京	群芳会
好莱坞	民国二十七年（1938）		万航渡路1240号	滑、越	
大千世界	二十世纪三十年代		瑞金路梵皇宫原址	越、昆	
罗春阁	二十世纪三十年代		浙江路宁波路口	越、沪	
大世界	二十世纪三十年代		瑞金路梵皇宫原址	越、沪	
同乐	二十世纪三十年代		南京东路花花世界原址	越、沪	
人民游乐场	1955年		西藏南路大世界原址	京、沪	见“大世界”条

上海其他戏曲演出场所一览表
（私人花园）

名称	开张日期	经办人	地址	所演剧种	备注
愚园	清末	刘氏	今愚园路近常德路一段	京	
申园	清末		静安寺西	京	内有传春轩戏园专演京剧对外营业
爱俪园	清光绪三十年（1904）	哈同	今延安中路1000号展览馆址	京	俗称哈同花园，清宣统二年（1910）扩建，其中“天演界”舞台专演京剧

（续表一）

名　　称	开张日期	经办人	地　　址	所演剧种	备　　注
亨白花园	清光绪三十一年(1905)		徐家汇路9号	京	
西园	清光绪三十四年(1908)	张远槎	西门外斜桥之东	滩簧、昆	西南建一戏台额曰:“小舞台”,专演戏曲,民国三年(1914)改名同春花园
新华园	民国三年(1914)		江苏路1号愚园路西	京、沪	
杨树浦夜花园	民国三年(1914)		杨树浦	滩簧	
新留园	民国四年(1915)	奥商	徐家汇路6号	京	
义园	二十世纪二十年代		福州路	苏	

上海其他戏曲演出场所一览表（茶园剧场）

名　　称	开张日期	经办人	地　　址	所演剧种	备　　注
一桂轩(或称一桂园、一桂茶园、一桂戏园,下同)	清同治三年(1864)		宝善街(今广东路近福建中路一段)	徽、昆	光绪元年(1875)闭。××轩也时作××园、××茶园、××戏园,以下条目同此
聚美轩	同治初年			昆	
宝兴园	清同治十年(1871)		新北门外吉祥街(今江西南路)	徽、京	

（续表一）

名　　称	开张日期	经办人	地　　址	所演剧种	备　　注
丹凤园	清同治十年(1871)		小东门外	徽、京	
独秀园	1871年		英界大马路（今南京路）	京	
九乐园	清同治十年(1871)		英界大马路一洞天内	徽、京、昆	又作“久乐园”，光绪七年(1881)重开。光绪九年在满庭芳内再开，演出粤剧
三凤园	清同治十年(1871)			京	又作“山凤园”
丰乐园	清同治十二年(1873)		石路（今福建中路近广东路一段）	昆	有案目洪氏于同治十三年改名“一桂轩”后又改名“庆乐”，光绪二年(1876)仍称“丰乐”
西国戏院	清同治十三年(1874)	英商	澳门路近苏州河	京	多演外国戏剧
富春茶园	清同治十三年(1874)	荣棠	英界大马路“吉祥”原址	昆	
攀桂轩	清同治年间(1862—1874)		英界大马路	京、粤	
杏花园	清同治年间(1862—1874)		吉祥街（今江西中路）	京、昆	又作“杏花楼”、早期髦儿戏园
同桂轩	清同治年间(1862—1874)		大新街（今湖北路）小东门外	京、徽	
鸣庆园	清同治年间(1862—1874)		小东门外	京	又作明庆馆，同治十三年(1874)闭后曾开东洋戏馆
高升园	清同治年间(1862—1874)		英界大马路	粤	

（续表二）

名　　称	开张日期	经办人	地　　址	所演剧种	备　　注
欢乐园	清同治年间(1862—1874)		小东门	花鼓	
四美轩	清同治年间(1862—1874)			徽、京	
宝丰园	清同治年间(1862—1874)		新北门外“宝兴”原址	徽、京	
万仙台	清同治年间(1862—1874)			京	
咏霓茶园	清同治年间(1862—1874)	周大升	宝善街“丹桂”原址	京、梆	光绪十年(1884)重开，光绪十二年迁至六马路(今北海路)，兼演汉剧
景芳园	清同治年间(1862—1874)		小东门外	京	
普丰茶园	清同治年间(1862—1874)			京	
吉祥茶园	清同治年间(1862—1874)		英界大马路	昆	
三庆茶园	清同治年间(1862—1874)	赵嵩寿	石路	京	
庆乐茶园	清同治年间(1862—1874)	王炳堃	石路“三雅”原址	昆	
同乐茶园	清光绪元年(1875)	楚金丰	小东门外	京、徽	
公兴茶园	清光绪二年(1876)	曹吉安	小东门外“升平轩”原址	京	同年闭
集庆园	清光绪三年(1877)			昆	

（续表三）

名　　称	开张日期	经办人	地　　址	所演剧种	备　　注
义锦茶园	清光绪三年(1877)	赵锦	宝善街	京、梆	见“天仙茶园”条
聚仙茶园	清光绪三年(1877)	李小毛		京	光绪二十八年后闭
宝乐园	清光绪三年(1877)		英界大马路中市	京	
月桂轩	清光绪三年(1877)	黄月山	宝善街“金桂”原址	京	见“金桂轩”条
中桂茶园	清光绪三年(1877)	陈双喜	宝善街“鹤鸣”原址	京	同年闭
集秀园	清光绪三年(1877)		石路“丰乐”原址	昆	光绪四年闭
盈桂轩	清光绪三年(1877)		新北门外吉祥街	京、昆	
禧春园	清光绪三年(1877)	左月春 四麻子	小东门外“公兴”原址	京、徽	又作“喜春”、“喜椿”
聚秀园	清光绪四年(1878)		石路“集秀”原址	京	
荣乐园	清光绪四年(1878)		新街	花鼓戏	
喜福园	清光绪四年(1878)	日商	新北门外吉祥街	京	
天桂茶园	清光绪五年(1879)		小东门外“禧春”原址	京、徽	光绪八年重办。光绪二十六年石路正丰街中市新开
全桂茶园	清光绪六年(1880)	田际云	石路中市正丰街口	京、梆	光绪十五年孟鸿寿重开

（续表四）

名　称	开张日期	经办人	地　址	所演剧种	备　注
大桂茶园	清光绪六年(1880)		英界大马路西市“久乐”原址	京、粤	
协盛茶园	清光绪七年(1881)		英界大马路西	京	
得胜茶园	清光绪七年(1881)		南市吉祥街	京	
升平茶园	清光绪七年(1881)		宝善街	京	
鸿春茶园	清光绪八年(1882)		法马路兴圣街	京	复开
熙春茶园	清光绪八年(1882)	何镜为	四马路(今福州路)	京	
和明茶园	清光绪八年(1882)		正丰街“众乐”原址	京、梆	旋闭
宜春茶园	清光绪八年(1882)		六马路(今北海路)联芳胡同	京、昆	又作“茶社”，光绪十年闭
荣贵茶园	清光绪九年(1883)			京	又作“荣桂”光绪十一年闭。
满春茶园	清光绪九年(1883)	刘维忠	大新街四马路口胡家宅	京、甬	又作“茶社”，光绪十年闭
宝善茶园	清光绪九年(1883)	黄月山	宝善街中市	京	
一品香剧场	清光绪九年(1883)		今西藏中路汉口路转角一品香旅社内	昆	二十世纪三十——四十年代演过昆剧，民国三十一年(1942)改建皇后大戏院
满仙茶园	清光绪十年(1884)	刘维忠	大新街“满春”原址	京	同年闭

（续表五）

名　　称	开张日期	经办人	地　　址	所演剧种	备　　注
新丹桂茶园	清光绪十年(1884)	刘维忠	大新街"满仙"原址	京	见"丹桂"条
荣华茶园	清光绪十一年(1885)			京	
鸿桂茶园	清光绪十二年(1886)		六马路中	京	
景春园	清光绪十二年(1886)			京	
九香茶园	清光绪十四年(1888)		宝善街"金桂"原址	京、昆	光绪十五年闭，又作"久香茶园"
阆仙茶园	清光绪十五年(1889)		六马路"咏霓"原址	京、汉	未满两月即闭
天和茶园	清光绪十五年(1889)	李春来	宝善街"留春"原址	京	
一仙茶园	清光绪十五年(1889)		六马路	京、粤	一称光绪十九年开在石路满庭芳内
永海轩	清光绪十五年(1889)			京	
天成茶园	清光绪十五年(1889)	田际云	宝善街"天和"原址	京	"新丹桂"迁此改名
天福茶园	清光绪十六年(1890)	武永泰	六马路"阆仙"原址	京、汉	光绪二十五年地址被"天仙"买去，迁至宝善街
和春茶园	清光绪十七年(1891)	曹小云	宝善等	京	光绪十八年闭
长春茶园	清光绪十八年(1892)	何少山	宝善街	京	光绪十九年闭

（续表六）

名　　称	开张日期	经办人	地　　址	所演剧种	备　　注
天仪茶园	清光绪十九年(1893)	何永宽	宝善街“长春”原址	京	光绪二十三年3月24日焚于火
凤仪茶园	清光绪十九年(1893)		宝善街“满庭芳”内	潮	
福仙茶园	清光绪二十年(1894)	郎四	石路“满庭芳”内	京、粤	
美仙茶园	清光绪二十年(1894)		二马路石路口	京、昆	最早的女戏园
同庆茶园	清光绪二十一年(1895)		宝善街“满庭芳”内	粤、京	光绪二十四年停办
天成茶园	清光绪二十二年(1896)		六马路	京	
天华茶园	清光绪二十二年(1896)	顾崇德	四马路胡家宅	京	光绪二十五年闭
天仪茶园	清光绪二十四年(1898)	曹小云	四马路胡家宅	京	
众仙茶园	清光绪二十四年(1898)	葡商	石路“满庭芳”内	京	不久闭
庆乐茶园	清光绪二十四年(1898)	武承泰 武春山	宝善街“鹤鸣”原址	京	光绪二十五年1月改“天福”
天福茶园	清光绪二十五年(1899)	张福义	宝善街“庆乐”改名	京	
叙乐茶园	清光绪二十五年(1899)	伍月仙	石路“满庭芳”	粤	
大诚茶园	清光绪二十五年(1899)		四马路胡家宅	昆	又作“大成”

（续表七）

名　　称	开张日期	经办人	地　　址	所演剧种	备　　注
宝仙茶园	清光绪二十五年(1899)		宝善街	京、梆	
天宝茶园	清光绪二十五年(1899)	熊文通	宝善街	京	后遭火焚
仙乐茶园	清光绪二十六年(1900)		正丰街东首	京、昆	同年闭
宝来茶园	清光绪二十六年(1900)		四马路	京	
丹凤茶园	清光绪二十六年(1900)		宝善街“满庭芳”内	京	
天桂茶园	清光绪二十六年(1900)		石路正丰街“仙乐原址”	京	
三庆茶园	清光绪二十七年(1901)	阿六	大新街“桂仙”原址	京	
霓仙茶园	清光绪二十八年(1902)	童子卿	带钩桥横街	京	女戏园
春仙茶园	清光绪二十九年(1903)	李春来	三马路大新街口	京、昆	
云仙茶园	清光绪二十九年(1903)	孙菊仙 吕月樵等	大新街“三庆”原址	京	
玉仙茶园	清光绪三十年(1904)	王鸿寿	大新街“云仙”原址	京	
鹤仙茶园	清光绪三十一年(1905)	王步蟾	大新街“玉仙”原址	京	
春桂茶园	清光绪三十一年(1905)	李春来	大新街“鹤仙”原址	京	

（续表八）

名称	开张日期	经办人	地址	所演剧种	备注
玉成茶园	清光绪三十三年(1907)	英商	大新街“春桂”原址	京	
丹凤茶园	清光绪三十四年(1908)	赵春庭	大新街“玉成”原址	京	
聚丰园	清光绪年间(1875—1908)		大新街“新丹桂”原址	京、昆	
咏香茶园		翟善之	石路“满庭芳”原址	京	又作“永香”，多邀女戏班
德仙茶园		李德奎	宝善街“丹桂”原址	京、梆	
雅仙茶园		周阿虎	宝善街“同庆”原址	昆	
涌香茶园			十六铺外招商局栈房后	京	
美凤茶园		林家班	正丰街	京	
庆丰茶园				昆、汉	
涌泉茶园				京	
复兴园				京	一作“复兴楼”
华美戏园	清宣统元年(1909)		十六铺铁房	京	
同庆戏园			四川北路虬江路口	粤	民国五年(1916)闭，后又重开

（续表九）

名　　称	开张日期	经办人	地　　址	所演剧种	备　　注
高升戏园		韦就日	四川北路海宁路大德里口	粤	民国七年(1918)9月闭
同春茶园				京	
重庆戏园				京	
春贵茶园		李春来 贵俊卿	大新街	京	
鸣盛梨园	清宣统二年(1910)	合公司	海宁路江西路口	京、粤	民国二年(1913)底改爱伦活动影戏园
新剧场		王鸿寿	法大马路（今金陵东路）卜邻里口	京	
新天仙剧场		赵如泉	宝善街中市	梆、京	
迎贵茶园		贵俊卿	石路	京	后称“迎贵仙园”
凤舞台			法大马路“新剧场”原址	京	见“新剧场”条
丽仙茶园				京	
迎仙茶园		周咏棠	石路“天仙”原址	京	
四明文戏剧场				甬	
雅舞台			鸭绿江路东首	甬	

（续表十）

名称	开张日期	经办人	地址	所演剧种	备注
群舞台	清宣统三年(1911)		法大马路“凤舞台”原址	京	见“新剧场”条
同乐戏园			鸭绿江路	甬	
活趣戏园				甬	
大富贵茶园		美商	大新街“春贵”原址	京	
群乐戏园			泥城桥西块	京	原为“幻仙影戏园”
登春台			英界后马路观音阁码头	绍	
新桂茶园	民国元年(1912)		三马路“春仙”原址	京	
庆贵仙园			石路	京	
景舞台			法租界	京	
中华大戏院	民国元年(1912)	王又宸	三马路“新桂”原址	京	见“亦舞台”条
醒舞台	民国二年(1913)		二马路“新新”原址	京	见“新新舞台”条
共和中舞台		江梦花	三马路“中华”原址	京	见“亦舞台”条
新沪台	民国二年(1913)			京	

（续表十一）

名　称	开张日期	经办人	地　址	所演剧种	备　注
新武台	民国二年(1913)		南市十六铺新舞台原址	京	
妙舞台	民国三年(1914)		南市十六铺	京	
振华舞台	民国三年(1914)	美商	北京路江西路口	京	原“大利影戏园”
中华大观园	民国三年(1914)		南市外滩久大码头	京	
申舞台	民国三年(1914)	兴市公司	南市十六铺新舞台原址	京	
竞舞台	民国三年(1914)		二马路“醒舞台”原址	京	见“新新舞台”条
丹凤舞台	民国四年(1915)		南市十六铺内	京	
粤东广和戏园	民国四年(1915)		四川北路崇业里后	粤	
兴舞台	民国四年(1915)		南市十六铺	京	
贵仙茶园	民国四年(1915)	贵俊卿	四马路胡家宅	京	民国六年7月闭，上海旧式茶园最后消失
笑舞台	民国四年(1915)		四马路广西路	绍、昆	民国十六年改名“越郡笑舞台”演绍剧
天蟾舞台	民国五年(1916)	许少卿	二马路“竞舞台”原址	京	见“新新舞台”条
天仙舞台	民国五年(1916)		十六铺“新舞台”原址	京	

（续表十二）

名　　称	开张日期	经办人	地　　址	所演剧种	备　　注
中华大戏院			四川北路“同庆”原址	京	民国六年闭
中华共和戏园	民国五年(1916)	共和公司	四川北路宜乐里后龚家宅	粤	
明明舞台	民国五年(1916)		三马路大新街	京	
群乐戏园	民国五年(1916)	陆小六子	长安路华盛路南	淮	
大新舞台	民国五年(1916)		南市十六铺新舞台原址	京	
凤鸣茶社	民国五年(1916)		南市十六铺新舞台原址	京	民国七年后改称“凤鸣舞台”
上海大戏院	民国六年(1917)	曾焕堂	四川北路“同庆”原址	粤	民国二十一年1月28日被炸，不久重建
沪江共舞台	民国六年(1917)	黄金荣	法大马路群舞台原址	京	见“新剧场”条
宁绍舞台	民国六年(1917)	范宜仁	南市十六铺新舞台原址	甬	
三义戏园	民国六年(1917)	马金标	南市三合街	淮	
卡德影戏院	民国六年(1917)	雷玛斯	石门二路256弄新闸路口	越、沪	民国二十九年前后闭
同乐大戏院	民国六年(1917)		南市十六铺	京	
乾坤大剧场	民国六年(1917)	孙玉声	延安东路大世界游乐场内	京	见“大世界”条

（续表十三）

名　　称	开张日期	经办人	地　　址	所演剧种	备　　注
华兴戏院	民国七年(1918)		海宁路新疆路口北公益里	绍	民国八年闭
凤翔大舞台	民国七年(1918)	冯有财	闸北长安路	淮	
祥舞台	民国七年(1918)			淮	
太平新戏园	民国七年(1918)		四川北路“高升”原址	京、粤	
中国影戏馆	民国初年	古藤信	梧州路鸭绿江路口	越	
民兴茶园	民国初年		闸北海宁路天保里隔壁	绍	
振市万花楼	民国初年			绍	
天声茶园	民国初年	贵俊卿		京	
第一戏园	民国八年(1919)		海宁路“华兴”原址	绍	民国九年闭
凤乐大戏园	民国八年(1919)	李长壁	长安路	淮	
华国戏院	民国八年(1919)	周妙泉	光启路203号	甬	座365，原为书场，1961年闭
越舞台	民国九年(1920)	黄金水	海宁路天保里口	绍	见镜花园条
升平歌舞台	民国九年(1920)	周麟藏	海宁路“华兴”原址	绍	民国十二年闭

（续表十四）

名　　称	开张日期	经办人	地　　址	所演剧种	备　　注
九星大戏院	民国九年(1920)	孙时厂	延安中路359号	越、沪	座894,1966年后闭
松江大舞台	民国十年(1921)		松江白龙潭施王庙	京	
中华新戏园	民国十年(1921)	周伯华	兰州路	淮、扬	座597,后改“朝阳大戏园”
一乐天剧场	民国十年(1921)	顾视清	肇家浜路1228号	沪	座239,原为书场,1959年闭
万国影戏院	民国十年(1921)	雷玛斯	今东长治路367号丹徒路口	京、扬	座548,1949年后闭
卡尔登大戏院	民国十二年(1923)	英商	今黄河路21号南京路口	京、越	见“长江剧场”条
春华舞台	民国十二年(1923)	尚和玉 李瑞九	蒙古路	京	见“更新舞台”条
申江亦舞台	民国十三年(1924)	孙少安	今北海路云南路口	京、沪	见“中央大戏院”条
广舞台	民国十三年(1924)	黄氏	虬江路新广路西首	粤	二十世纪二十年代粤剧重要剧场,民国二十年闭
宝兴戏院	民国十四年(1925)	高林宝	西宝兴路	越、沪	座312,1949年后闭
宁舞台	民国十四年(1925)		南市久大码头吉祥弄	昆	
大新舞台	民国十五年(1926)	王佐良	福州路云南路口	京	见“天蟾舞台”条
民乐大戏园	民国十六年(1927)	吕祝卿	永年路84号	淮、越	座520,1958年闭

（续表十五）

名　称	开张日期	经办人	地　址	所演剧种	备　注
新舞台	民国十六年(1927)		闸北	越	
维扬大舞台	民国十六年(1927)		东台路58—64号	扬、京	后改“南阳大戏院”
大中华剧场	民国十六年(1927)		西藏中路200号福州路口大中华饭店内	越	500座，1950年卖出，现为民宅
爵禄歌场	民国十六年(1927)		西藏中路250号爵禄饭店内	京	1949年后停业，现为“岷山饭店”
光陆大戏院	民国十七年(1928)	李华沙	虎丘路142—146号	京	800余座，多映演电影、话剧、抗日战争胜利后演过京剧
月宫戏院	民国十七年(1928)		四川北路月宫饭店内	粤	
宁舞台	民国十七年(1928)		海伦路中	越	
上海舞台	民国十七年(1928)	赵如泉	福州路“大新”原址	京	见“天蟾舞台”条
东海大戏园	民国十八年(1929)	郝思倍	海门路144号	越、滑	座832，多映电影，今为“东海电影院”
老闸大戏院	民国十八年(1929)	章益生	福建中路574号北京路口二楼	绍、越	座491，绍兴大班基地，抗日战争时期多演越剧，1960年闭
明星大戏院	民国十八年(1929)	张石川	黄河路301号青岛路口	越、沪	座923，越剧发祥地，《祥林嫂》首演地，1961年停演，今为“交通工人俱乐部”
闸北大戏院	二十世纪二十年代	陈兆元	大统路21弄1—2号	淮	

（续表十六）

名　　称	开张日期	经办人	地　　址	所演剧种	备　　注
聚福楼				越、沪	
凤仪戏院			老西门救火会前	绍	早期越剧小歌班在此演出
维扬共舞台			长寿路427号梅芳里	扬、淮	一称后改“高升戏院”
交通大舞台			闸北大洋桥	淮、越	后改“交通大戏院”，1949年后闭
义和园		顾祝茂	新疆路陆家庄	淮	
新仙茶楼			海宁路	京	
荣华戏院			新建路唐山路口	绍、甬	二十世纪四十年代闭
锦花茶园		盆汤弄	盆汤弄桥北戴生昌码头	绍	
三民乐园	二十世纪二十年代		周家嘴路汉阳路口	沪	
天济舞台				沪	
东方书场	民国十九年(1930)	陈革引春	西藏中路120号东方饭店内	昆、沪	时称“东方剧场”，兼演话剧，1950年停业，现为市工人文化宫
蓬莱大戏院	民国十九年(1930)	匡宝莹	小西门学前街111号	绍、京	座970，二十世纪三十年代绍兴大班基地
山西大戏院	民国十九年(1930)		山西北路437号	沪、淮	座1166

（续表十七）

名　　称	开张日期	经办人	地　　址	所演剧种	备　　注
光华大戏院	民国十九年(1930)	吴邦藩	延安东路1440号	越、沪	座879
正国大戏院	民国十九年(1930)		东长治路	越、滑	座451
南京大戏院	民国十九年(1930)	何挺然	延安东路523号	京	座1494，初专映电影，抗日战争胜利后演过京剧、越剧，1950年改“北京大戏院”，1960年改建为“上海音乐厅”
齐天舞台	民国十九年(1930)	黄楚九	延安东路433号	京	见“共舞台”条
三民剧场	民国十九年(1930)	陈梅森	长宁路三民里1号	越、沪	座240，1956年后闭
新东方剧场	民国十九年(1930)		四川北路横浜路	京、粤	1000余座。原为二十世纪二十年代日本人开的上海演艺馆，民国二十六年8月13日被炸，民国三十六年重建，称“永安大戏院”，专映电影
巴黎大戏院	民国十九年(1930)		霞飞路(今淮海中路550号)	沪	座760，原为民国十五年开的东华大戏院，1949年后改称“淮海电影院”，多映电影
明珠大戏院	民国二十年(1931)		罗浮路23号	粤	座500，原为民国十五年开的“百星大戏院”
民华大戏院	民国二十二年(1933)	丁国基	长安路436号	越、扬	座442，1949年后曾改名“大众书场”
公平剧院	民国二十二年(1933)	熊子安	育才路222号	淮	座480，1949年后闭
高升戏院	民国二十二年(1933)	吴渐逵	长寿路57号	淮	一称原为“淮扬共舞台”，后改“大都会大戏院”
百老汇大戏院	民国二十二年(1933)	陈伯超	霍山路57号大名路口	沪	座647

（续表十八）

名　　称	开张日期	经办人	地　　址	所演剧种	备　　注
荣记共舞台	民国二十二年(1933)	黄金荣	延安东路“齐天”原址	京	见“共舞台”条
西海大戏院	民国二十三年(1934)	史宝康	新闸路701号慈溪路口	沪	座1687,今为“西海电影院”
更新舞台	民国二十三年(1934)	周少卿	牛庄路“三原”原址	京	见“三星大舞台”条
金城大戏院	民国二十三年(1934)	柳中亮	北京东路780号贵州路口	京	见“黄浦剧场”条
沪西大舞台	民国二十三年(1934)	金有发	胶州路967弄55号	淮	座600,1960年前后拆除
远东剧场	民国二十三年(1934)		西藏中路90号远东饭店内	绍	不久称“华东剧场”,现为市警备区管辖
丽都大戏院	民国二十四年(1935)		贵州路239号	越	见“贵州影剧场”条
西同乐戏院	民国二十四年(1935)	陈学士	江苏路543—547号	越、沪	1958年后闭
太原剧场	民国二十四年(1935)	王明堂	延安东路401弄6号太原坊内	扬	座326,1956年后闭
河北歌剧场	民国二十四年(1935)		西藏路原新世界饭店内	评	
天韵大戏院	民国二十四年(1935)		东嘉兴路267号	扬、淮	原为英商开的天堂大戏院
新上海剧场	民国二十五年(1936)		广东路福建中路口	沪	
通商剧场	民国二十五年(1936)	桑庆荣	北京东路42号通宜旅馆内	越、扬、	座250,抗日战争初女子越剧在上海演出的第一个剧场

（续表十九）

名　　称	开张日期	经办人	地　　址	所演剧种	备　　注
天宫剧场	民国二十五年(1936)	张春帆	西藏中路355—385号二楼	滑、越	560座,1965年闭
皇后剧场	民国二十五年(1936)	沈益涛	西藏中路405号南京路口	甬、越	430座,甬剧发祥地
恒雅剧场	民国二十五年(1936)	曹锦康	西藏南路58弄恒茂里	甬、越	前为书场,民国二十九年改剧场,260座,1955年闭
新新如意楼	民国二十六年(1937)	吴阿宝	通北路116号	锡、越	
新乐剧场	民国二十六年(1937)	吴载扬	九江路579号湖北路口	沪、甬	另作"新乐园","新乐宫","新乐歌场",1949年后改为书场,393座
浙东大戏院	民国二十七年(1938)	沈乐山	北京东路688弄宋家弄11号	越、绍	400座左右,1951年闭
新都剧场	民国二十七年(1938)	傅荣贵	康定路577弄52号小沙渡路口	沪、滑	448座,1949年后闭
天香剧场			天津路原煤业大楼楼上	越	
三国剧场		潘一志	唐山路1159弄62号	越	
大华剧场	民国二十七年(1938)		马当路25号	沪	800座,后改书场
金门大戏院	民国二十八年(1939)	马祥生	延安中路555号陕西路口	沪、京	1050座,1949年后改称"延安电影院",1958年改为"儿童艺术剧场"
天一楼戏院	民国二十八年(1939)	赵建荣	怀德路464号	越、沪	220座,1949年后闭
新都剧场	民国二十八年(1939)	雷芳学	南京东路720号	沪	

（续表二十）

名　　称	开张日期	经办人	地　　址	所演剧种	备　　注
协龙剧场	二十世纪三十年代			沪	
一笑天剧场			陆家浜三官堂口	绍	
叙乐剧场			南阳桥（今东台路附近）	越	
大东戏院			小南门小九华王家嘴角口	沪	
香港大戏院			四川北路大德里口	京、粤	
福星戏院			四川北路武进路口	越	
天海戏院			东长治路丹徒路口	越	
高升茶园			彭泽路塘沽路口	粤	
上海凤舞台			九亩地大境路中段	绍、越	
永乐戏院			北京东路福建路口	绍、越	200座，二十世纪四十年代闭
皇宫剧场			西藏路“新世界”附近	评、甬	原为“福星大戏院”
青浦娱乐场			青浦城中码头街	京、沪	500余座，曾改书场，民国二十六年(1937)毁于日机轰炸
银门剧场			愚园路南延安西路北	滑、甬	

（续表二十一）

名　称	开张日期	经办人	地　址	所演剧种	备　注
全坤剧场			山西北路	越	
文乐剧场			山西北路	越	
友联剧场			河南北路	越	
新凤剧场			河南北路	越	
鸣鹤剧场			凤阳路	越	
沪光剧场			天潼路	越	
孤岛剧场			天潼路	越	
凤凰剧场				越、甬	
联华剧场			浙江南路新桥街	越	
璇宫剧院			延安东路浦东大厦内	越、沪	
萝春阁			浙江路宁波路口	锡	清唱茶座
共和楼			共和路	淮、昆	
双龙园			南市	沪	

（续表二十二）

名　　称	开张日期	经办人	地　　址	所演剧种	备　　注
鼎新舞台			吴家木桥	淮	
时代歌场	二十世纪三十年代	丁根宝	九江路556号	京	多为戏曲清唱，1949年初闭
新大沪剧场			延安东路343号大沪饭店内	沪	1951年停业，现为上海市公安局招待所
逍遥剧场			西藏中路377号	沪	原为舞厅，1949年后改“时懋书场”
海州大戏院			杨浦区	扬、京	
太平桥戏院			太平桥小菜场内	淮	
太阳庙戏院			太阳山路太阳庙小菜场内	淮	
老乐园			昌化路长寿路口	越	
黄山大戏院			打浦桥	淮	
玉茗楼书场	二十世纪三十年代	黄长林	福建北路2号	越	原为清光绪十六年(1890)创办的书场，三十年代一度演出戏曲
明月楼剧场	二十世纪三十年代	蔡瑞祥	西康路1074号新会路口	锡、沪	原为书场，1949年后闭
大西剧场			延安西路江苏路口	沪	
宁波大戏院			西藏中路480号宁波同乡会	甬、越	500座，1949年后闭

（续表二十三）

名　　称	开张日期	经办人	地　　址	所演剧种	备　　注
厦门大戏院			浙江中路629号	扬	
楚城大戏院			定海港路91号	淮	532座，1949年后闭
三门池戏院				越	
大罗天剧场	二十世纪三十年代		广西路183号福州路口	绍	
上海小剧场			福州路	沪	
西园书场			中华路1449号	沪	440座
长乐剧场		吴财贵	福州路496号湖北路口	锡、沪	430座，1949年后闭
中南剧场	二十世纪三十年代		延安东路东新桥口	沪	
长乐剧场	二十世纪三十年代		华山路海格里口	越	
公园剧场			福州路广西路口致福里	越	
南阳大戏院		徐昌荣	东公路“维扬”原址	扬、越	405座，后改“江北大世界”
银都大戏院		沈银水	人民路134号舟山路口	沪、滑	500座，原为民国十八年（1929）创办的“东南大戏院”，1953年改名“沪南电影院”
天潼大戏院			天潼路山西路口	越	

（续表二十四）

名　称	开张日期	经办人	地　址	所演剧种	备　注
龙园剧场			桃源路北褚家新民坊内	越	
仙乐大戏院			吴江路	越、昆	
怡苑剧场		万商公司	广东路福建中路口	越	
西园越剧场	二十世纪三十年代	振业公司	广西路汕头路口	越	
东新舞台	民国二十九年(1940)	曹见芝	浦东震修支路东新里60号	淮	514座，原为竹木结构，1956年翻为砖木结构，1966年拆除
大沪剧场	民国二十九年(1940)	尹益臻	愚园路308弄10号	越	
国联大戏院	民国二十九年(1940)	冯士璋	西藏中路447号	越、沪	907座，1956年后改“五星剧场”
金都大戏院	民国二十九年(1940)	柳中亮	延安中路572号石门路口	越	见“瑞金剧场”条
金门剧场	民国三十年(1941)	童庆发	人民路143号福佑路口	越	
河北大戏院	民国三十年(1941)	孙梅卿	天潼路791号新疆路口	越	500座，1956年后闭
南翔共舞台	民国三十年(1941)		嘉定南翔镇北大寺	京、沪、	900座，先后改“胜利剧场”(1945)、“人民剧场”(1949)“南翔剧场”
龙门大戏院	民国三十年(1941)	叶春华	今延安东路661号龙门路口	越、沪	407座，后增至800座，1965年后闭
西海舞台	民国三十一年(1942)	顾忠年	今万航渡路858号	越、淮	1949年后改“江宁戏院”

（续表二十五）

名　　称	开张日期	经办人	地　　址	所演剧种	备　　注
皇后大戏院	民国三十一年(1942)	张松涛	今西藏中路290号汉口路原一品香旅社北部	京	1400座，1952年后改“和平电影院”
同孚戏院	民国三十一年(1942)	金健麟	今石门一路243号	越、昆	438座，1956年后闭
丽华大戏院	民国三十一年(1942)	李前玉	今延安中路444号	沪、滑	重要话剧场子，二十世纪四十年代一度多演沪剧、滑稽戏
西门大戏院	民国三十二年(1943)	王关金	中华路1567号复兴路口	越、沪	
同乐剧场	民国三十二年(1943)	陈秦鹤	顺昌路315号合肥路口	越、沪	388座，1956年后改“雅庐剧场”
南方剧场	民国三十三年(1944)	匡正	永宁街10号蓬莱路口	越	272座，1949年后闭
民国大戏院	民国三十三年(1944)	徐良图	同庆街37号	越	
中国大戏院	民国三十三年(1944)	张善琨	牛庄路“更新”原址	京	见“三星大舞台”条
三星大戏院	民国三十四年(1945)	顾隐厂	今长寿路3号	越	一作“三星舞台”
虹光大戏院	民国三十四年(1945)	周伯勋	四川北路“广东”原址	粤	见“广东大戏院”条
海光大戏院	民国三十四年(1945)	李健吾	海宁路410号	越	559座，原名“维多利亚影戏馆”，“新中央大戏院”，专映电影。民国三十四年后多演话剧，1949年文化局接管，1951年拆除
红宝越剧场	民国三十四年(1945)	富春霖	南京西路4号新世界内	越	

（续表二十六）

名　　称	开张日期	经办人	地　　址	所演剧种	备　　注
朝阳大戏院	民国三十四年(1945)	陈松云	朝阳路17号中华新戏园原址	淮、京	
胜利剧场	民国三十四年(1945)	顾仲彝	乍浦路341号	京	见“解放剧场”条
大光明戏院	民国三十四年(1945)		嘉定城厢镇西护国寺	沪	翌年改复兴戏院,1956年闭
红星越剧场	民国三十四年(1945)	吴仲华	中华路1619号方浜路口	越、滑	
胜利戏院	民国三十四年(1945)	黄阿炳	杨树浦路1929弄6号	越	479座,原为书场,1949年后闭
胜利剧场	民国三十四年(1945)		徐家汇路77号	越	435座,1949年后闭
国泰剧院	民国三十五年(1946)	富春霖	西藏中路451号	越、滑	695座,1949年后折建
庐山剧场	民国三十五年(1946)	陆全林	延安东路浦东大厦六楼	沪	
莲溪剧场	民国三十五年(1946)		川沙北蔡镇	沪	500座,后改北蔡剧场,1960年闭
嘉兴大戏院	民国三十五年(1946)	刘绍棋	东嘉兴路“天韵”原址	越	940座,1969年一度改“向阳影剧院”
国光大戏院	民国三十五年(1946)	奚德年	东长治路550号	越、沪	848座,1950年改“国光剧场”
江淮大戏院	民国三十五年(1946)	江金生	中山北路朱家湾街29号	淮	150座
高桥第一楼剧场	民国三十五年(1946)	沈英	浦东高桥西街96号	沪	200座

（续表二十七）

名　　称	开张日期	经办人	地　　址	所演剧种	备　　注
光明剧场	民国三十五年(1946)	朱文元	愚园路308弄20号原愚园商场内	沪、越	226座，人称“小光明”，以别于南京西路的“大光明大戏院”
云鹤剧场	民国三十五年(1946)	刘少泉	杨树浦路443弄6号	越	120座
国民大戏院	民国三十五年(1946)	方祥德	董家渡路475号	越、沪	442座，1958年后改“新艺书场”
福兴剧场	民国三十六年(1947)		新闸路623号	沪	
康乐歌场	民国三十六年(1947)		四川北路武昌路口	京	多京剧清唱
斜桥戏院	民国三十六年(1947)		陆家浜路	滑	
震川剧场	民国三十六年(1947)		川沙“二·五”纪念堂原址	沪、越	300座，1949年改“人民剧场”
鸿发话剧场	民国三十七年(1948)		嘉定黄渡乡	沪	200座，1956年改黄渡剧场，座744
荣誉大戏院	民国三十七年(1948)	赵广居	中华路迎勋路口	越	320座，不久改“荣民戏院”
申光戏院	民国三十七年(1948)	柏聚英	长宁路“沪宁”原址	锡	400座
金门剧场	民国三十七年(1948)		松江城阔街中段	京	800座，后迁至鲤鱼弄口
永乐剧场	1949年		嘉定城厢城中街	京	1040座，1958年闭
江东剧场	二十世纪四十年代		浦东	越、沪	548座，1949年后闭

（续表二十八）

名称	开张日期	经办人	地址	所演剧种	备注
民乐剧场		朱仁甫	虹口	越、淮	442座，1949年后闭
春华戏院	二十世纪四十年代		董家渡小菜场内	淮	
新新大戏院		徐昆山	人民路503号江西南路口	越	1949年后闭
元园剧场			徐家汇路马当路口	锡	
沪宁戏院			长宁路1747号	锡	
楚城大戏院			周家嘴路91号	淮	
春风剧场				越	
小广东剧场			福州路515号	粤、沪	
鲁豫剧场			安远路海防路中间	沪、滑	800座，1956年后闭
丽都花园大戏院			泰兴路306号	粤、沪	999座，1954年后闭
四海剧场			华山路	沪	
芷江大戏院		金明	海防路527号沙渡路口	沪、越	475座，1956年后闭
平济戏院			今济南路顺昌路口	越	
皇宫剧场			浙江中路	甬	

（续表二十九）

名　　称	开张日期	经办人	地　　址	所演剧种	备　　注
湖园剧场		石章泉	牯岭路190号黄河路口	越	原为民国八年(1919)创办的书场，二十世纪四十年代一度演出越剧
乐中剧场			麦家圈	滑	
如意剧场	二十世纪四十年代		今长宁路	越	
长乐戏院			杨树浦	越	
汇泉楼剧场		王关	福建中路194号	越、淮	242座，原为二十世纪初创办的书场，四十年代一度演出戏曲，1956年后闭
祥新剧场		赵顺祥	浦东大浦	沪	1949年后闭
全国大戏院			南京西路130号弄20号	滑	420座，1949年后闭
国际大戏院			南京西路1130弄20号	滑	266座，1949年后闭
三王庙剧场			川沙城西三灶港三王庙内	京	
大新剧场			川沙城厢镇南京街	京	
南方剧场			大世界西首观音乐厅对面	越	
金光剧场			河南北路底宝山路口	越	
万商剧场			广东路福建路口	越	

（续表三十）

名　　称	开张日期	经办人	地　　址	所演剧种	备　　注
新光剧场	二十世纪四十年代		蓬莱路	淮、沪	442座，1949年后闭
大连剧场			虹口	越、沪	159座
新国剧场			浦东高桥	沪、越	250座
星火大戏院	二十世纪四十年代		徐家汇路415号	锡	
西安剧场				越、沪	233座，1949年后闭
万兴大戏院			成都北路827号	锡	
红都大戏院			愚园路218号	越、沪	1122座，原为百乐门舞厅，1949年后改建，以映电影为主，兼演戏曲
新生剧场			长宁路1747号	锡	299座，1949年后闭
华盛剧场			恒通路141号	扬	400座
梅园大戏院		王根祥	白渡路洞庭山弄140号	越、沪	566座，1963年闭
文化剧场			北新泾	沪	330座，1949年后闭
人人剧场			四川北路2033号	沪	
南市大戏院		王根祥	柳市路27号海潮寺旁	淮、越	675座，1967年闭

（续表三十一）

名　　称	开张日期	经办人	地　　址	所演剧种	备　　注
昌平大戏院			昌化路344号	淮	662座，现为“江宁街道会场”
光新剧场	二十世纪四十年代		光新路358号	淮	630座，现为“光新电影院”
沪东第一台			江浦路934号	淮、京	456座，1949年后闭
新民剧场			北新泾	沪、滑	现为“北新泾文化馆”
定海剧场			爱国二村800号	沪	509座，1949年后闭
飞虹大戏院			飞虹支路93号	锡、越	322座，1949年后闭
龙门戏院			龙门新村	沪、淮	1949年后闭
沪北大戏院			新疆路268号	淮	602座，1949年后闭
复兴大戏院		蒯学成	中兴路1734号	淮	635座，1949年后闭
东新大戏院			扬州路376号	沪	654座
和田剧场			和田路北站附近	淮、越	273座，1949年后闭
姚贤记剧场			浦东	越、沪	156座，1949年后闭
新园剧场			浦东高桥镇北街	越、沪	285座，1949年后闭

（续表三十二）

名　　称	开张日期	经办人	地　　址	所演剧种	备　　注
义乐剧场		刘锦生	浦东马桥浜路8号	越	363座
塘桥剧场			浦东杨思塘桥路	越、沪	276座，1956年闭
浦南剧场		洪道钧	沪东陆家渡 2239号	沪	537座，1949年后闭
协兴剧场		洪道钧	浦东周家渡	沪	266座
淞兴剧场		张宝元	吴淞镇淞兴路	沪	
洋泾剧场		贾镇邦	洋泾镇	沪	
安福剧场		杨锦洲	安福路106弄A5号	越	
天兴剧场		高鸿邦	松潘路40号	越	
东山剧场	中华人民共和国成立初期	季固周	霍山路“百老汇”原址	越	859座，后改影剧院
红旗戏院		周成	永宁街15号	淮、绍	
江宁戏院		孙秋芳	万航渡路“西海”原址	越	499座
新中国戏院	1950年		青浦朱家角镇祥凝浜	沪	800座，后改“朱家角电影院”
明星剧场	1950年		松江城中山西路西林塔东	沪	1050座，后改“红星剧场”

（续表三十三）

名称	开张日期	经办人	地址	所演剧种	备注
大众剧场	1951 年	吕仲	今金陵中路“黄金”原址	京、越	见“黄金大戏院”条
嵩山戏院	1951 年		今淮海中路“恩派亚”原址	越、滑	见“恩派亚大戏院”条
东方书场	1952 年	高尚德	福佑路361号	沪、越	414 座，1967 年改建民房
上海艺术剧场	1953 年		今茂名南路“兰心”原址	京、昆	
松江剧场	1953 年		松江镇中山中路196弄36号	京、沪	500 座，1959 年改建，增至846 座
川沙剧场	1954 年		川沙闹市街101号	沪	700 座，1960 年迁至城厢镇石皮路 35 号
曙光剧场	1954 年		今虎丘路“光陆”原址	京	837 座，1955 年改“新闻电影院”，后改“国际贸易会堂”
南声剧场	1954 年		奉贤南桥镇	沪	1020 座，1965 年改“奉贤剧场”
新崇戏院	1954 年	张俊才	崇明县城桥镇川心街	山歌剧	821 座，后改“红旗剧场”
奉贤剧场	1954 年		奉贤镇	沪	1020 座
文化广场	1955 年		陕西南路225号	京	8000 座，为 1949 年前逸园跑狗场改建，后多次翻造
安亭剧场	1955 年		嘉定安亭镇老街	沪	987 座，1968 年闭
英勇剧场	1956 年	陈菊生	奉贤县庄行河南街	沪	8 个月后闭

（续表三十四）

名　　称	开张日期	经办人	地　　址	所演剧种	备　　注
九三剧场	1958年		崇明县	沪	1560座，后为县政府礼堂
上海戏曲学校实验剧团	1958年		陕西南路221号	京、昆	560座
日晖影剧场	1959年	刘友君	大木桥路461号	京	802座，1979年改电影院
红星剧场	二十世纪五十年代		松江镇中山中路“明星”原址	沪	926座
群众剧场		袁宁芬	四川北路“虹光”原址	粤	见“广东大戏院”条
华光剧场			万航渡路“江宁”原址	越	857座
全众剧场			金山亭林镇	沪	740座，1963年改“亭林影剧场”
大同戏院	二十世纪五十年代	马伟	顺昌路90号	绍、沪	见“大庆剧场”条
松隐剧场			金山松隐乡	沪	650座，现为“松隐乡礼堂”
闵行剧场			闵行老街	沪	700座，已闭
周浦剧场			南江周浦镇	沪	800座，现为“周浦影剧院”
曹杨影剧院	1960年	胡梅华	枣阳路164号	淮	1010座
闵行剧院	1961年		闵行仁川路344号	沪	1429座

（续表三十五）

名　　称	开张日期	经办人	地　　址	所演剧种	备　　注
劳动剧场	1966年		福州路“天蟾”原址	京、沪	见“天蟾舞台”条
北海剧场	1966年		北海路“中央”原址	京、沪	见“中央大戏院”条
延安剧场	1967年		延安东路“共舞台”原址	京、沪	见“共舞台”条
大场影剧场	二十世纪六十年代		大场镇少年村路1号	沪	1008座
滨海影剧场	1978年	蔡志坤	金山县经一东路纬零路口	京、越	1804座
闵光影剧场	1978年	朱祥兴	闵行华坪路27号	京	1014座，原为1958年开张的“闵行工人俱乐部”
普陀影剧场	二十世纪七十年代	谈培根	武宁路71号	淮	1787座，多次改名，现称“沪西工人影剧院”
松江人民剧场			松江镇中山中路	京、沪	1700座

演 出 习 俗

各剧种有各自的演出习俗。旧时戏班在自身发展的经历中，形成了各不相同的行规习俗。但上海地区的戏班在发展中又互为影响，其习俗既有独特的内容，又有大致相同的地方。现选择一些带有普遍意义的演出习俗，可看出旧时戏班的共同习俗以及独特的行规。

庙会戏　上海地区的庙会戏渊源久远，明万历年间即已流行，入清后尤盛，按本地习俗，凡道、佛两教神诞之期，例有庙会，并于祭神、行会后演剧祈年。

庙会戏多与传统民俗春、秋社赛合为一体，明·范濂《云间据目抄》卷二《记风俗》中记述当时上海的庙会演剧曰："倭乱后，每年乡镇二、三月间迎神赛会，地方恶少喜事之人先期搬演杂剧故事，如《曹大本收租》、《小秦王跳涧》之类，皆野史所载，俚鄙可笑者。然初犹仅学戏子装束，且以丰年举之，亦不甚害。至万历十八年(1590)，各镇赁马二、三百匹，演剧者皆穿鲜明蟒衣靴革，而幞头纱帽缀金珠翠花，如扮状元游街，用珠鞭三条，价值百金有余。"这一演剧方式"每镇或四日或五日乃止，日费千金"为此，"壬辰年，按院甘公严革"，禁止迎神赛会搬演杂剧故事。

然此风禁而不止，入清尤烈。清康熙《松江府志》(卷五十四)记述，"府城隍庙向极严肃，崇祯末年，忽于二门起楼，北向演剧，赛神。小民聚观，南向而坐，殿庭皆满"。乾隆年编修之《真如里志》亦有"四月八日，释迦佛诞，前后数日名'香信'，悬灯演剧，赛会迎神，士女进香，填塞道路"。咸丰六年(1856)所修《紫岧村志》中亦有"吴俗信鬼崇神巫，好为迎神赛会，春时搭台演戏遍及城乡"的记载。光绪《嘉定县志》亦记有当地"春秋二季迎神赛会，演戏出灯，几无虚日"。……如青浦朱家角古城隍庙，每年春秋二季都有迎神赛社，庙会演剧活动。在上海城区，庙会演剧亦相当频繁，如三月初九，七月十五，为邑神神诞。在豫园城隍庙和龙华真武庙例有祭赛。豫园城隍庙有"三巡会"之庙会戏；真武庙则有酬娱真武大帝之"青苗戏"。前者在清人《绛芸馆日记》中有所言及，后者据《申报》载文记述，"时值溽暑，气候酷热，故多于夜分抬邑神绕田野行会，名谓'看青苗'"(此处之"青苗"当是晚稻青苗。因上海历来是双季稻的种作区)。行会过后，安神演剧，谓"青苗戏"。道光年张春华《沪城岁时衢歌》有"赛会恰值月澄宵"、"孟秋十五看青苗"的诗句。

昔时庙会戏的演出场所，乡村多于野地搭春台或神庙戏台演出，城厢大多在庙台演剧，面向正殿，两厢庑楼环抱左右，围成一大场院，即是尚好的天然剧场，可供几百乡人观剧。庙会戏的演员有半农半艺或半工半艺的民间艺人，时逢庙会凑集成班，以“话白土语”和植根于上海地区的东乡调、西乡调演唱本地花鼓戏；也有由地方集资，延邀江南水路戏班之昆弋班，徽班和绍兴高腔班前来演出，庙会戏以求神禳灾、祛邪祈年为主旨，带有浓重的封建迷信色彩、同时也是地方群众集体性的文化娱乐活动，故庙会演剧，常令“四邻八村，妇孺男女，键户往观”。

民国初年，庙会演剧，大不如前。偶有庙会戏，亦多邀好班名角。如松江白龙潭施王庙向有庙会演剧之举，民国十五年(1926)庙会期间，上海京剧名角芙蓉草、林鼙卿、樊小楼等应邀至此演庙会戏，其后在该庙台作营业性演出。二十世纪三十年代后，在将近半个世纪里，上海的庙会演剧渐趋式微，无复昔日之盛况。

堂会戏　明代中叶以后，戏曲艺术空前繁荣，在上海地区，地主士绅、豪商巨贾地方显户之府第厅堂，演唱戏乐成风，大凡逢年过节或家庭喜庆宴客，必演剧助兴。演员有本府蓄养的女乐、歌僮、家班梨园，也有受雇前来献艺的职业戏班艺伶。表演场所多以厅堂铺设一红氍毹充作舞台，或则私家园林中之戏楼、舞榭及打唱台。然此类演出在明清时尚不以“堂会”称之，“堂会”的说法始于京剧兴盛以后。

明、清时期爱好戏曲的封建士宦阶层，大都精通音律，其中不乏江南剧作名家，能自制传奇作品供伶人敷演，有的还能歌善演，亲自粉墨登场，对后世较有影响。如明成化前后嘉定剧作家沈采作《千金记》传奇一部，由家班梨园敷衍成剧。明嘉(靖)隆(庆)年间松江何元朗宅邸蓄女乐一班，长于歌舞戏曲。何每令之呈艺于红氍毹上，以款待文友，或延民间职业戏班艺人入府演唱，以宴客娱宾。明万历年间，青浦知县屠隆曾自制《昙花记》传奇一部，令家班梨园搬演于戏厅，在排演或观剧过程中，兴之所至，屠本人亦欣然登场，与伶辈同台串戏。清乾隆年间，宝山月浦人周书，作《鱼水缘》传奇一部，“付伶伦歌之，颇合节”。“演时听者甚众”。

这一时期上海城厢士宦府第的堂会演剧亦颇为频繁，据潘允端《玉华堂日记》中记述，在潘府豫园(按，此系明万历年刑部尚书、松江府上海人潘恩晚年游憩之所)蓄有家乐梨园一班二十四人，并歌僮多名。自明万历十四年(1586)至万历二十九年的这十五年间，因家庭喜庆，家人消闲娱悦或宴客应酬之需，在点春堂、乐寿堂和西园戏台等处演出的堂会戏不下八十次。演出者除家乐、戏班和歌僮小厮外，尚有当时民间流行的各种声腔的戏班，如“余杭梨园”、“浙江戏子”、“绍兴梨园”、“徽州戏子”、“吴门戏子”、“苏州戏子”、“弋阳梨园”等等。上述众多民间职业戏班艺人，先后应邀来到豫园，分别上演了《宝剑记》、《精忠记》、

《荆钗记》、《玉环记》、《明珠记》等二十多种昆腔全部大戏，还有不少以弋阳腔系诸声腔演唱的杂剧折子戏和单出歌舞小戏。潘允端在其日记中还述及，潘之至友、华亭顾正心和顾正谊昆仲府中亦均有家班梨园，常年剧乐不辍。

清道(光)、咸(丰)之后，上海成为新兴的工商业城市，戏园成为市人的主要文化娱乐场所，承应堂会演剧被正式列入各戏园业务经营范围。当时，凡官府、商团乃至外商洋行举行公宴活动，必大张戏乐，并多假三雅园、丹桂、天仙等一流戏园筵宴观剧。通常是正厅摆宴，名角陪筵侑酒，舞台演剧助兴。同治十一年(1872)六月《申报》载晟溪养浩生《戏园竹枝词》描绘官府公宴堂会戏曰："戏园请客小调停，酒席包来满正厅；座上何多征战士，纷纷五品戴花翎。"外商洋行在戏园包厅公宴，演剧请客者，如同治十三年春，太古洋行(即英商太古轮船公司)在丹桂茶园包厅请客，时人于《绛芸馆日记》中评述此次堂会演剧"戏甚佳"。与此同时，一些惯于附庸风俗的上流社会人士，常喜择园林舞台演唱堂会，筵宴娱宾。同治十三年六月二十七日，《申报》载："今日广邦宴请前广东巡抚蒋中丞，招丹桂全班在点春堂演剧。"在西园、徐园、半淞园、张园等沪上名园，也常有工商界人士、社会名流在此举办堂会。除演剧待客外，有时还通过举办堂会演剧集资募捐、筹款助赈。如光绪二十七年(1901)正月，陆莼伯为筹善捐，于味莼园演剧一日，"招集申城官、商百人来观，每人出银饼二枚或一枚，以助赈"。此消息在《申报》发表后，轰动一时。

清末民初，随着京剧在市民阶层中观众面的扩大，民间殷实人家办堂会戏，一改往昔由清音班(堂名班)座唱昆腔戏的习俗，纷纷延邀京班髦儿戏之女伶表演。当时此类堂会戏上演剧目多为《戏凤》、《教子》、《捉放曹》、《汾河湾》、《打花鼓》、《买胭脂》等京剧折子戏。每堂戏价为十元至十三元不等，(二十世纪二十年代后期为十六元至二十四元)视戏班档次和角色戏码而定。

民国以后，上海的堂会演剧之风，仍盛行不衰。尽管封建时代士宦府第的家班堂会已不复可见，但观赏堂会戏却成了十里洋场新贵权豪们追求享乐生活和炫耀财势的重要形式，在沪地官商巨子、海上闻人、封建遗老、下野官僚的寓所，堂会演剧此起彼落，而一些海上闻人"大亨"们，对于堂会戏尤为热衷。此类人大多喜好京剧，就中不乏戏迷票友，有的还经常登台演出。他们每举办堂会，必广罗名角，排场盛大，借戏院舞台演出。



民国二十年(1931)六月,海上闻人杜月笙,为庆祝其在家乡高桥建造的杜氏宗祠竣工,广罗北平(北京)上海等地京剧诸大名角,于落成典礼之际,举行了一次规模空前盛大的堂会演剧,并将三天堂会戏所有参演演员及其剧目登报公布,杜氏堂会演出阵营强大,由梅兰芳、程砚秋、荀慧生、尚小云、杨小楼、金少山、马连良、言菊朋、高庆奎、谭小培、龚云甫、萧长华、姜妙香、麒麟童、李吉瑞、王又宸、蓝月春、刘宗杨等五十余位名角和名票多人,上演了《天官赐福》、《金榜题名》、《龙凤呈祥》、《富贵长春》、《红鬃烈马》、《长坂坡》、《忠义节》、《五花洞》、《八大锤》和《庆赏黄马褂》等四十个剧目。盛况空前。民国二十五年,海上闻人张啸林为庆六十生辰,举办盛大堂会,凡京剧南北名角均被罗致而来,因演员过多,不得不分成两班,在戏院和家宅同时演出。同年六月,客居沪地之下野官僚陈夔龙,为庆祝八十寿诞,盛演堂会戏,其时,正在黄金大戏院演出的马连良、章遏云、叶盛兰、金少山等京中名角,应邀与王芸芳、李万春等南方名角一起参加了此次堂会演剧。

抗日战争期间,在孤岛和沦陷时期的上海,市间因商界宴客、婚寿喜庆而延班邀角演唱堂会戏者,仍不鲜见,据京剧老艺人孙柏龄回忆,四十年代初,他所搭班的新新公司大京班每月要承接堂会演剧五六场戏。以赵松樵、高雪樵、盖三省和孙柏龄为主角的堂会演剧,每堂戏价为五十元至六十元,此为当时艺人重要经济来源。同时,当时上海的汉奸恶霸奢侈淫逸,常协迫戏曲演员为之唱堂会戏,遭到爱国艺人的抵制。如汪伪汉奸邵式军为过四十岁大举堂会,邵欲以一万元重金收买盖叫天等名角为之"十演《铁公鸡》"。盖叫天等人当时虽生活贫困,但不为所动,固辞不演,表现了爱国艺人崇高的民族气节与艺术尊严。1949年后,不再有堂会戏之演出。

行业戏 清康(熙)乾(隆)年间,以社会性行业或地缘关系而设立的会馆、公所开始在上海陆续兴起。行业性演剧活动亦应运而生。旧时上海的行业戏,有行业集中延班演剧和会馆、公所内部独立演剧这两种形式:

一、多行业集中一处,轮流主办演剧活动。乾(隆)嘉(庆)以降,上海商界有一不成文的规定,即每年新春伊始,各商帮同业公所轮流出资延请戏班在南市邑庙戏台(即豫园西园戏台)演剧。市人称此一约定俗成、相沿成习的演剧活动为"唱年规戏"。道光年间本地人张春华有感于"春月各业次第演年规戏",作诗曰"豫园晴午景轩眉,同上春台次第窥,相约破工夫早到,庙台日日有年规"。

二、各会馆、公所内部独立的演剧活动。上海开埠以来,各地商旅蜂涌云集,移居沪地的外乡人与日俱增,会馆公所不断出现。这些建筑物中多设有神殿,以供奉乡宗业祖。殿宇前多建有结构精致华丽的戏楼或打唱台,如钱业公所有财神殿打唱台、梨园公所有老郎庙戏台、商船会馆有天后圣母殿大戏楼等等,每逢行业性庆典、祖师爷神诞或乡土节日,必有为同行或同乡聚会助兴的演剧活动。逢新春、端阳、中秋佳节,必大张戏乐,籍此欢乐气氛,同业间互道发达,同籍者联络乡谊。倘逢三月初三清明节、七月十五中元节,各会馆、公

所亦必延班唱戏，一为公祭乡宗、业祖，二为客死沪地之同行、同乡超度亡灵。如以慈善事业著称的四明公所内常有此类演剧活动。由此可见，近代以来上海的行业性演剧甚为兴盛。

上海的行业戏，大致有以下几种演剧形式：一是包戏园聚会联谊，筵宴观剧。如同治十一年(1872)新春，"关中同人毕集"，假咏霓茶园举行春节团拜活动，并于宴会时观赏山、陕地方戏曲秦腔梆子戏(参见《绛云馆日记》)。二是延请市间职业戏班进会馆、公所演唱。据《申报》记载，清光绪二年(1876)正月，北市钱业公所延三雅园老全福班于财神殿打唱台演昆腔戏《交印》、《刺字》、《折柳》、《阳关》、《琴挑》等剧。光绪九年三月十四日，钱业公所特邀天仙茶园全班伶人在财神殿演出。光绪元年十一月二十七日，商船会馆延天仙茶园全班于天后宫大戏楼演剧。主演者为王鸿寿、蔡桂喜、大和尚、汪亭桂、景元福、俞三久、周小七、王海泉、刘久奎、李铭顺等，演出徽班剧目和京剧传统戏《大赐福》、《白虎堂》、《百忍图》、《朱雀关》、《荷珠配》、《海潮官》、《送亲上门》、《界牌关》等数十出剧目。三是一些远离乡井、流动演剧来沪而寄居于会馆、公所的戏班艺人，于商家们论市交易间歇时，为之座唱或彩唱一二出原籍之乡土戏。二十世纪三、四十年代，上海京剧票房林立，一些按行业组建的票房，偶向社会公演，并为本行业纪念性活动或济贫赈灾等社会公益事业义演。

应节戏　上海地区向有岁时节令演剧之习俗。如每年农历正月元旦，系古俗大庆大祭之节日，民间以为新正，而正月十五则为元宵节。在此期间，地处豫园城隍庙之戏楼，例有大张戏乐之举。此戏楼自明代崇祯年间落成以来，逢年必戏，相沿成习，清乾隆年后尤盛。市人习称正月初一至初十新春上旬所演之剧为"春台戏"，自正月十三至十八所演之剧为"灯头戏"。多于通街闹市舞狮子、舞龙灯后开锣演剧。嘉(庆)道(光)年间，因粮、棉、糖等业诸行会大都设立于豫园之内，商界为繁荣市面，规定每年豫园城隍庙之新春应节戏，由各商家行会轮流出资延班献演，故又名"年规戏"，道光十九年(1839)沪人张春华有"庙台日日有年规"的诗句。新春演剧多为《天官赐福》、《富贵长春》、《上元呈祥》一类吉祥戏和《瞎子观灯》、《花子拾金》、《浪子踢球》一类诙谐喜剧以及群众喜爱的《春灯谜》等大戏。又如每于春秋两季，上海乡间有赛社演剧之风习，此系沿袭古华夏民族春秋祭祀社神(土地神，或土神与谷神之谓)祈福禳灾，酬神演剧的传统。明万历年后，随着江南经济的发展与戏曲的繁荣，沪郊农村于春日秧种前和秋收后的社火演剧之风更兴，每于此，乡民云集，迎神赛社，在盛大的庙会与集市中，戏曲舞台锣鼓喧天，吴榼越唱，响遏行云。

清中叶上海开埠以后，在近代科学和民主思潮与都市化生活方式的冲击下，一些古老的传统节日所固有的祭祀性或宗教性习俗内涵渐趋淡化或淘汰，而往往仅遗存了这些节日的饮食和娱乐等外在形式，与这一社会文化相适应。早先的《天官赐福》、《目连救母》等应节戏，渐都脱离了其原有的祭祀性和宗教性主旨，而衍化为娱乐性的商业化剧目。与此同时，因剧场艺术的发展和戏业商品化程度的提高，一些与各时令节日有关的民间传说故

事，纷纷敷衍成剧搬上舞台，成为节日娱 乐的主要内容。以同(治)光(绪)年间上海各戏园上演的应节戏来看，其主要剧目有：正月初一至元宵前后演灯彩戏《斗牛宫》、《洛阳桥》、《梵王宫》(徽、京)、《春灯谜》、《元宵谜》、《红梨记・赏灯》(昆)、《闹花灯》(京)、《瞎子逛灯》、《傻子观灯》(徽)等剧。清明节演《蝴蝶梦》、《小上坟》。端午节演《渔家乐・端阳》、《雄黄山》、《白蛇记》(昆)、《汨罗江》(徽)、《蟠桃会》、《小上坟》、《白蛇传》、《青石山》(徽、京)等剧。七夕演《长生殿・乞巧》(昆)、《天河配》(徽、京)。七月十五(中元节)演《目连救母》(徽、京)、《游十殿》(徽)、《滑油山》等剧。九月初九(重阳节)演《焚绵山》、《首阳山》(徽、京)等剧。除夕演《小过年》(徽、京)等剧。此类剧目，遇商家富户于节日为祝暇称庆酬神宴宾举办堂会时，亦常演出。

清末民初以后，这些应节戏因长期经名角竞演，艺术上更趋完善，除节日上演外，大多成为各戏园保留的常演剧目。抗日战争期间，在沦陷区的上海，日伪统治当局对戏院上演剧目控制甚严，直接宣传抗日救亡的戏无法演出，新创剧目又少，惟传统应节戏的演出不受限制，如《白蛇传》、《牛郎织女》、《唐明皇游月宫》等应节戏因剧情内容深蕴着民族文化精神而为广大观众倍加珍爱，同时这些神话故事剧亦便于各戏院从舞台景物等表现形式上各显神通，花样翻新以维持和发展营业。因此至二十世纪四十年代初，皇后、黄金、中国、大舞台、天蟾舞台、共舞台等多家戏院，几个剧种，每于节日同时上演同一内容的应节戏而上座不衰。

五十年代以后，上海戏院逢节日必演应节戏的习俗已经清除，然而，如《闹花灯》、《小上坟》、《白蛇传》、《牛郎织女》等剧经推陈出新，都已成为戏曲舞台优秀的保留剧目。

三仙汤　昆剧习俗。清末民初，昆班惯例，凡与京、秦(梆子)、吹腔等班混合组成者，曰“三仙汤”，与浙西之三合班、二合半班类似。江浙沪交界农村有所谓“昆弋班”(以演武戏为主)即属此。由“三仙汤”出身之角色，科班子弟称为“野狐禅”，为专唱传统昆曲文戏之艺人所不屑。曾隶大舞台之田桂林，其师即“三仙汤”出身，曾遭周凤林、周钊泉等所讥。“三仙汤”艺人演唱昆曲，不甚讲究音律，曲友观之为无昆味，不能过瘾。但因该班艺人昆乱不挡，且兼演武戏，故为一般市民所好，戏园常邀演出。如《申报》清光绪元年(1875)五月十八日载久乐戏园广告，由文曲(昆剧)、京(京戏)、徽(徽戏)三班合演《定军山》、《蜈蚣岭》、《四郎探母》、《刀会》、《疑忏》、《蝴蝶梦》、《泗州城》等剧目。金桂轩等戏园也曾聘过“三仙汤”班奏技。抗日战争爆发后，“三仙汤”班衰落。

堂　名　昆剧习俗。亦称清音班。旧时江南一带显贵、富豪之家遇有红白喜庆设宴待客，每每邀请艺人清唱戏曲，以昆曲为主，侑酒助兴，其专门从事应酬唱曲之艺人称为“堂名”。因演员多为十至十五岁少年，故又曰“小堂名”(一说“小堂名”因班社人数少而名之)。清末民初，京剧盛行江南，堂名有改唱皮簧者，但开场凡出吉庆戏，必唱昆曲，如《天官赐福》、《上寿送子》等。除唱戏外，在举行礼仪时，还演奏乐曲，演员兼乐工，乐器自制，一般

在大户人家厅堂中演出。上海有贳器店，专门出租堂名（艺人）及器具，较著名的有汪大房（老板汪桂生，善吹笛）、富贵堂（老板姚阿关）等字号。堂名又分长花衣、短花衣两类：长花衣者，艺人穿戴戏班中龙套服饰，长衫长袍，要价较贵；短花衣者，艺人穿戏班中的短马褂，其颜色只有一种，戴瓜皮帽，开价便宜。每班四五人至七八人不等，演出时用两张桌子拼合，艺人分角色依次围坐上首及左右两旁，若八人班，左边第一座是上手，主唱。右边第一座为下手，陪唱。左二座为司笛，右二、三座为陪唱。左三、四座及右四座为场面（兼唱）。下首不坐人。如用灯担（一种四方形的木结构活动房，饰以玻璃、灯球灯屏，略如荡湖船式，中间可置桌椅，演员坐于其间演出），需另出租资，便衣清唱，不化妆。全福班、仙霓社艺人出自小堂名者有陆巧生、蔡锐生、赵金虎等。另有大堂名，穿本装，艺人皆为成年人，大多来自戏班演员及小堂名的曲师，其班一般为八人，超出其数者称“满堂”。人员不足时，常与鼓手道士合并演唱。堂名班主由艺术较优者任之，称其某堂名即为某某艺人之班。演出一般在书房或后厅较幽静处，四周排有座位，以供观者及后唱者坐。中华人民共和国成立后失传，今苏州戏曲博物馆还保存有实物灯担堂名。

群芳会唱　又称群芳会，是以清唱为主（偶有彩唱）的戏曲演唱形式。上海始见于十九世纪末。当时，富豪们饮宴时，常邀妓女到场赋诗、作画或唱曲助兴。后渐以唱曲为主，先为茶园之副业，二十世纪初才定时定点演出，演唱者以妓女为多，也有票友。以后家庭妇女、女学生、戏曲女演员和歌女相继加入。因唱者均为年青女子，故称“群芳”。成名者有的转为专业演员，如京剧坤伶林黛玉等。早期多唱京昆剧中著名唱段，堂名伴奏。从二十年代起，渐有江南小调、粤曲、徽调、评弹、四明南词以及各地滩簧调，后又常唱沪、越、扬、苏、锡等地方戏曲。到四十年代，也唱各种流行歌曲，并有西洋乐器伴奏。

群芳会唱盛行上海时，在四马路（今福州路）一带，就有青莲阁、小广寒、高乐、时代等多家茶楼或歌场经常演出。场外挂起灯笼，上写演唱者之艺名。游乐场出现后，楼外楼率先开唱。接着，天外天、新世界、先施乐园、神仙世界、大罗天等也皆有之。最为著名的是大世界的共和厅，演唱者技艺较高，日夜两场。观众以男性为多，常群集莅场，赠送银瓶花篮专捧某人。到四十年代后期，演唱戏曲少而演唱歌曲多，渐见式微。五十年代初，在大世界共和厅演唱的最后一班演员，改演南方歌剧，群芳会唱在沪绝响。

四六班　旧时文武班之别称，一种组班的形式。清中叶后，昆剧日趋衰落，清末民初，绍兴昆弋武班以其擅长武戏，演出惊险、火爆而深得上海市郊农民欢迎，风靡一时。为满足观众需要，昆文班与绍兴昆弋武班结合，组成新班，以四文六武（或十文十武）的组合形式，即一场演出四出文戏、六出武戏（或十出文戏、十出武戏）来招徕观众。文戏演出以苏州人为主，武戏则由绍兴人应工。武戏艺人大多武艺卓绝，飞叉、丢包能接连数十下，刀、枪对打极为精彩。剧目有《蜈蚣岭》、《铁笼山》、《闹天宫》、《战宛城》、《祝家庄》、《钟馗嫁妹》、《大名府》等。但《大名府》中之梁中书，则须文班角色饰演。四六班主要在江、浙、沪交界处

活动，其中鸿秀班也到金山、松江、南汇、闵行、嘉定等地演出。四六班很少去苏、杭、沪大城市，故又称水路班、江湖班。著名昆剧艺人陈聚林、尤彩云、李金寿等皆参加过四六班。因艺人习俗不同，演出风格各异，很难共处。又因昆剧无论文戏、武戏均已不为观众所赏，四六班于民国年间陆续散班，艺人各寻出路。

跳加官　旧时戏班中演出习俗。清同光年间，凡新戏园落成开业或旧戏园易主开张，在首场夜戏演出中，必先于闹台锣鼓〔将军令〕演奏毕，正戏开演之前，加演由独角表演的舞蹈戏《跳加官》与《跳财神》以志吉庆。京班戏园中遇有请客串登台献艺者，其出台之前，亦必加演《跳加官》节目。

加官多由生脚演员扮演，出场时头戴相纱、面具，身着大红或黄色或绿色加官蟒袍，手执一迭条幅，上书“天官赐福”、“加官进爵”、“一品当朝”、“富贵长春”等字样。表演者和着场面鼓乐的节奏，灵活运用各种夸张性身段、步法，循着独特的舞蹈程式，欣然起舞，边舞边“跳”，边向台下逐一展示条幅上的吉祥词语，摆出各种富有塑型美的亮相架势，形成庄严而热烈的艺术效果，借以向观众表示祝贺与欢迎。昆班与徽班都于《跳加官》、《跳财神》之后，更有一副末登场，口宣吉语。因表演者只有念白，并无肢体动作，与加官、财神之演法适相反，故市人有“只动手不动口”(加官、财神)，“只动口不动手”(副末)的俗谚。清代末期，昆班演剧中已不跳加官，京班戏园除岁末年初加演外，平时亦不多见，惟徽班戏园和堂会演剧中仍保留此习。

清代，当戏园盛行跳加官之际，在上海民间的一些婚寿喜庆堂会上，亦必于正戏开演之前加演之，此习一直沿袭至二十世纪三四十年代，凡戏班承应堂会，在演出中，如遇有官场显贵或工商界巨子入场观剧，不论台上戏演至何处，务必暂停，改由扮加官之演员出场献舞，以加官与财神巧妙融合的“跳”法，展示“连升三级”、“招财进宝”、“鸿福齐天”等条幅，以示恭迎。这时，入场者当酬以赏赉。此种跳加官在某些盛大堂会上，可多达数次乃至数十次，戏班所获赏赉亦颇可观。五十年代后，跳加官在戏曲舞台上已不复可见。

破　台　旧时戏班演出习俗。清代末年上海梨园行中，凡新戏园落成或旧戏园易主，于开锣演剧前，例有“破台”之举。破台仪式多在夜间举行，避免外人观看。其始，以场面鼓乐齐鸣引领前台经理与后台各管事一行人恭迎老郎神像，自神龛登台、升座，谓之“请圣”。舞台上设宴神桌面，香烛高烧，并布置有帐帘、标旗、五方旗等排衙及活公鸡五只，当经理与管事们次第向神像参叩礼拜后，有演员上场于宴桌前跳加官，跳财神，再由小生表演《六国封相》中一场戏，名谓“三出头”。其后，由武行演员斩鸡头于台上，以鸡血遍洒舞台上各处。同时，另有五位演员扮王灵官，各执金鞭，上系一串百子爆竹，在台上边放边走，以期破除不祥。仪式完毕，即焚香送神，仍由场面奏乐送神回归神龛。又如遇戏园营业不振或旧戏台屡出事故者，亦多重新破台，并跳“无裤加官”，即演员只穿蟒袍，不着彩裤登台表演跳加官。据说民国二十年(1931)十六铺新舞台遭火灾焚毁后，重建于九亩地之新舞台落

成时，亦举行过隆重的“破台”仪式。为消除因编演《走麦城》得罪关公而惨遭回禄之灾的舆论，此番破台仪式除迎老郎神外，还破例恭迎并宴请了关圣帝君。据考上海梨园戏班中“破台”之举，实脱胎于民间新屋落成仪式，系原始宗教性民俗礼仪风习之遗存。此习自二十世纪三十年代后绝迹。

九皇会 梨园中习俗。清同治年间上海各戏园自农历九月初一至初九日，必举行九皇会。期间戏园门首高悬红纸金字之“九皇胜会”灯笼，设“九皇堂”于前台空屋或后台，桌上陈放糕点果饼等净素供品，以祭奉翼宿星君。九皇原系道教中之神名，天上之北斗九星称北斗九星大道君。梨园界向奉之翼宿星君，即北斗九星中拥有星座最多之星官，故人们为祈福禳灾而顶礼膜拜，虔诚至极。据海上漱石生《上海戏园变迁志》记述，此九日会期之内，艺人们皆茹素斋戒，且“于剧毕诵礼斗经斗忏”，此举或资雇僧人，或由艺员们为之。入会堂时，必足穿蒲鞋。至诚者，甚或夜宿堂中，谓之“宿坛”。九皇堂中之香烛，一律用黄纸包裹，桌围亦用黄缎绣制而成，至九日期满撤坛后，向众执事人分发酬金，并附以点剩的蜡烛，“云可辟邪”。因此，有人专门索讨九皇会中燃剩之蜡烛，以图吉利。清光绪年间，位于南市之梨园公所亦于每年九月初设九皇会，于是有的戏园不再另行设坛，艺人们迳直至梨园公所拈香参神，有的戏园仍维持旧规自设九皇会。清末民初后，此习渐渐革除。

武昌会 梨园中习俗。清同治年间梨园于农历五月二十三日，例有各戏园全体武行演员主持之“武昌会”，会期一天。海上漱石生《上海戏园变迁志》云：“昔时每于夜戏演毕之后，在戏台上设立神堂，焚香祭祀，桌面用牲礼，送神散会后，各武行皆欢呼饮福，亦有至翌日聚饮者”。概述了武昌会形式和全过程。

考武昌者，一说为武猖神，系天神中之兵马大元帅，武行演员专奉之，必能佑助其技艺精进。一说武昌乃五猖之误，武行演员敬重之，可免于演剧时遭致祸殃伤身丧命。清光绪年间，位于南市九亩地之梨园公所正殿有五猖神塑像，其形态可怖，此间每年例有武昌会，各戏园武行中人届期前往拈香祝祷者甚众。清末民初，沪上演剧场所由旧式茶园发展为新式舞台后，此习犹存。二十世纪二三十年代后，逐渐消除。

同　期 昆剧习俗。曲社坐唱聚会的重要形式，每月举行一次。由社员轮流当值，名曰“承行”。平时拍曲，以只曲为主，而同期则例须唱全出，曲白齐备。时间不限，可以从早到晚唱一整天，多至二十来出戏，一般活动半天。预先排定剧目，各门配角，后场乐队，一应俱全，从开锣唱到末出，几乎与舞台演出无别，只是不粉墨登场而已。旧时唱“同期”，严格规定不许“摊铺盖”(看曲本之谓)。凡公认的好唱口，总是排在中间数出，与早期剧场里重视“中轴子”相似。至于开场和末出大半由随社的老先生担任。一般限于同社社员参加，很少接待外社曲友(外地不在此例)。“同期”是曲社活动的核心，它的种种排场成规，渊源古老，向来极受重视，辈辈相传，一直保持到抗日战争前夕。

苏州曲社唱“同期”大都在旧式住宅的“花厅”里进行。上海过去常见的石库门住宅，同

期通常就在“客堂”(客厅,前有“天井”,后通“灶间”)里演唱。“同期”的坐唱摆设也有规定。旧式“客堂”大都坐北朝南,中间一前一后安放两张八仙桌,桌的两旁各设座椅四把。这种座椅,名叫“戏靠”,必须是硬木的,不能加软垫。明人笔记上记载,梁辰鱼(《浣纱记》的作者)度曲,总要摆设特大的座榻和案桌。这些前代遗风被沿袭下来,不过有所变通而已。开场后,一出戏中唱主曲的例坐左边上手第一把椅,其他脚色顺序坐于两旁。象《琴挑》这类对子戏,生(潘必正)、旦(陈妙常)原无主次之分,那就得按唱者的功力、名望、资历、年龄,来定以生为主,还是以旦为主。如以旦为主,旦坐第一把椅子,生则坐对面第二把椅子。坐唱必须正襟端坐,态度安详凝重。接长的八仙桌上,一前一后还放有两个插座,各插一块水牌,上写所唱戏目,那后一块是专门关照后场(乐队)的。后场就设在客堂后端,左起依次为笛、鼓板、堂鼓、小锣,弹三弦的坐在小锣之后,要兼吹唢呐。笛工二人,吹生曲的要兼铙钹。过去还有一把提琴,这也是明朝以来唱清曲的必备乐器,类似胡琴。《西楼记》里所谓“提琴弄忒楞,又去弹弦子”,现在罕见了。

上海曲社最著名的“同期”活动,为民国初年一次在老曲友潘祥生家举行,留下了“九老七童”的美谈。“九老”指孙少村(净)、陈少岩(正旦)、赵鉴湖(老外)、程藕卿(老外、大面)、王欣甫(官生)、恽兰荪(老生)、俞粟庐(小生)和陆某某等。“七童”为沈吉诚、徐德培、徐子权、徐韶九、张赓麟、潘迪功和俞振飞。

老生开场　昆剧习俗。明清时昆剧演出,副末开场为固定程式。清中叶后,昆剧行当发生变化,末脚地位减弱,并与外脚归属老生,老生在演出中的作用日趋重要。民国年间上海昆剧演出,改由老生报台,新乐府、仙霓社开台老生有郑传鉴、屈传钟、华传铨等,他们所念开宗台词各不相同,郑传鉴常念〔西江月〕(集曲牌名):“一剪梅开映小桃,凤凰台上忆多姣;洞仙歌曲声声慢,虞美人行步步姣;红纳袄,皂罗袍,醉扶归去月儿高;谒金门下朝天子,深感皇恩贺圣朝”。接下是“交过排场”,演出开始。

三　跳　昆剧习俗。清末昆剧艺人演出时,开场有三跳:一、跳加官,演时动手勿动口。二、跳财神,演时动手兼动口。三、报台,演时动口勿动手。跳加官其形式为一演员扮加官,戴面具,在台上边歌边舞,并手持“天官赐福”、“一品当朝”等字幅,向台下展示,以表庆贺、祝福。因跳加官演出时不能开口,故用器乐配合舞蹈动作,活跃场面。主要伴奏乐器为唢呐、锣、鼓演奏专用曲牌。遇喜庆场面,加官应穿着红袍,戴红色面具。演白袍戏(即火灾后所演谢火神戏)则要穿着白色或蓝色衣袍,戴白色面具。又分男加官,由大面应工,“传”字辈艺人邵传镛、沈传锟、周传铮、薛传钢等先后串演过,老生郑传鉴也跳过男加官,为吴义生所授。女加官,由五旦应工,“传”字辈为尤彩云所教,跳者有华传萍、姚传芗、王传渠等。旧时昆班砌末中,最重加官脸(面具),不用时需将布包好,及时安放进道具箱内,置放时不能脸朝天。演出前须拿在手中,手持加官脸者便不能开口。跳财神与民间戏曲做法大体相同,但舞台动作精炼而细腻,所念韵白多为“恭喜发财”之类夸语,由外、老生扮演,

倪传钺、包传铎等皆演过。报台即向观众介绍演出剧目及演员情况，并念〔西江月〕词（固定内容），以示演出正戏开始。由外、老生敷演。所谓三跳，实则二跳，报台无跳。

彩　串　昆剧习俗。“串”是江南一带后起的方言词，含有戏弄之意。明、清时期非职业演员演戏，叫做“串戏”。二十世纪四十年代前上海各曲社一年一次的舞台实践，就叫“彩串”。曲友旧时有“清客”之称，故专业戏园称曲友登台演戏为“清戏”或“清客串”。

曲社彩串由于行当、搭配等等原因，一般多与戏班艺人合作，以求紧凑好看。如演《断桥》，白娘娘和许仙由曲友扮串，小青常归艺人陪演。唯上海平声曲社彩串，从主角到零碎一概由曲友担任，不借助于专业演员，号称“全清”，足见其实力修养之深厚。赓春曲社民国十二年（1923）的一次彩排，曾特请俞粟庐串演《长生殿·定情》，堪称曲坛佳话。曲友串戏，严谨精致，足称名家者，早期有陈少岩、周紫垣等，继起的当推上海徐园主人徐凌云，与北京红豆馆主溥侗，一时有“北溥南徐”之誉。

近代曲社规模最大的一次彩串，为民国十一年农历正月，上海昆剧保存社为补助昆剧传习所经费所举行的大会串。日期自正月初十日至十二日，共三天。假座上海静安寺路夏令配克戏园（今大华电影院原址）演出。先是由昆剧保存社创办人俞粟庐、徐凌云、穆藕初在《申报》登载启事，说明宗旨。参加会串的都是江浙一带的著名曲家，总计二十八人。上海曲友参加的有穆藕初、凌芝舫、陈凤鸣、张玉笙、潘祥生、殷震贤、俞振飞、项馨吾、谢绳祖、张赓麟等。三天共演出昆剧传统折子戏三十七出（其中孙咏雩、贝晋眉、徐镜清、吕一琴的《西厢记·游殿》为时所限，未演）。每晚七时开演，票价分五元、三元两种，花楼（楼上较好的座位）面订。

敲白地　清末滩簧戏演出形式，即在街头围地设点卖唱。根据其演出条件不同，呈多种形式：较好的是场地设有布幔帐篷，演员化装登场，且有固定剧目，观众看戏，需购票入座，这实际上是简易剧场。演员略施粉墨，按剧情需要时时变换剧中人物（如男演员加须时为老生，摘掉后即变小生，帽子正戴为正面人物，歪一下即成反面角色），观众看戏无需购票，演员唱到一定时间，出来向其兜钱。演出者用白粉在空地上围一表演区算是舞台，观众流动性大，随到随看，演员则随唱随讨钱，满足后继续演唱，否则随时辍演，更换场地。

此类演出中华人民共和国成立前曾集中在打浦桥、“外国坟山”（今淮海公园）后门以及下海庙（今公平路一带）。中华人民共和国成立初期，市文化局曾把他们组织起来，成立“街头艺人协会”。第一个五年计划期间，会同有关部门进行整顿，或相互合并，组织剧团，或安排转业，另给出路。

唱翻牌　民国初年沪剧演出习俗。按旧例，在城乡茶园剧场与田野高台演出，剧团通常把当天上演剧目分别书写在两块特制的“水牌”上，悬于舞台两侧。演出结束，观众可凑钱（或个人独包）点演开篇或小戏，要剧团继续演出。此类加演节目，剧团往往再用笔书写在上述“水牌”的反面，然后翻过来悬挂，“翻牌”因而得名。“翻牌”戏的演出方式多样，一

般仍由原剧团演员上场，但也有出钱的观众与演员共同合作演出，甚至全由观众客串，借此舞台进行自娱自乐的。然而也经常遇到当地兵痞、流氓专点黄色下流节目，作为挑衅由头，以向剧团敲诈勒索与侮辱女演员。

跑筒子　亦称“跑统子、卖三寸”。清末民初沪剧滩簧戏时期演出形式。即串街走巷，流动卖唱。所谓“筒子”(或“统子”)系指街头巷尾。“三寸”系指“嗓子”，均是该剧种的行话。这类卖唱形式，往往是一人操琴，边走边拉，旁跟一至二个男女演员(一般为少年)随着胡琴调门，高声叫唱。唱词内容大抵介绍其唱的节目。诸如“《庵堂相会》唱一只，《卖妹成亲》好良心；《陆雅臣》浪子回头金不换，还有那摇船讨饭公领孙(即《公孙求乞》)……”等。男女轮唱，此起彼落，借以招徕观众，直等有人出来喊停，出钱点唱为止。此类卖唱，多半是艺人失业潦倒，途穷末路，才出此下策。锡剧元老袁仁仪(即袁老二)、沪剧著名演员石筱英等，早年都有过此种凄苦经历。

海　报　戏园演剧广告。清同治年间上海自有戏园以来，海报一直是戏业界招徕观众的重要手段。纵观百余年来城市戏园海报，大致有街头海报、剧场海报和报纸广告三种形式：一，街头海报。俗称招贴或招纸。海上漱石生《上海戏园变迁志》说，“戏园于通衢墙壁上所粘招贴呼谓海报”。此类海报最初为零点三米多宽的烂红纸上书写当天上演剧目与演员名字，遍贴于闹市街头。京班艺人初到上海时，戏园即以此招揽生意，时人有“街头招贴人争看，十本新排《五彩舆》”的诗句。光绪初年，随着沪上戏曲业的繁荣，戏园街头海报亦日趋讲究，招贴纸由烂红纸改用云母笺，先是以整齐的棕印字体将当日所演剧目依次排列于狭长形云母笺上，后则用全张大云母笺，印上剧目和演员名字。遇有新角登台，必将其三大打泡戏码刊于独张海报之上，以告示观众。清末民初，上海演剧场所多由旧式茶园改为新式舞台后，戏班中一般街头海报多用五色纸，而正角或新角每天必有单独的贴演剧目海报，以一品金书写斗大醒目字体于大红纸上，谓之“独堂海报”。各舞台大都设专人按日书写海报，并力求其美观醒目。民初以降，政府规定在街头张贴广告须交纳广告税，租界地段尤巨，以此，戏园的街头海报多移置于剧场正门两侧的街墙上，而街头招贴多为小戏班所沿用。二，剧场海报。清代各戏园于盛行街头招贴的同时，多于剧场门前设置招牌，即将大幅招纸糊贴于木板上，也有直接在黑漆木板上以白水粉书写当场剧目者，以演出前后次第排列。倘“遇名角登场或新戏排演，例先须悬牌报告”，“以墨笔写于全幅之朱砂纸上用板糊挂之”(《上海戏园变迁志》)。二十世纪二十年代以后，剧场门口除在大门两侧墙面上张贴大幅色笔书写的剧目广告外，“名角加悬放大照片，令人驻足围观，新戏则以经丈五彩大油画摹绘剧中机关背景之紧要处悬于门外墙边，四周编缀电灯，行人往来观瞻，以资号召。”四十年代，各剧场竞相以霓虹灯制成演员姓名，高悬于正门之上，并于进门处遍挂其便装与剧照，以吸引观众。三、报载广告。清同治十年(1871)，上海的《申报》创刊后，即在该报上辟一“戏园告白”专栏，供各戏园登载剧艺海报之用。同治十一年四月十八日，丹桂、

金桂轩、山雅、满庭芳、山凤、久乐、普庆、攀桂、同桂、高升等十家戏园，率先将当天日、夜两场戏的上演剧目公布于报端，自此，《申报》戏园告白栏即成为集中展示沪上戏曲艺坛上演剧目之地，一般昆、徽戏园只登戏名，京班戏园则多有剧目与主演者名字。初时，生、旦、净、丑行演员刊登全名，惟武行演员只登其名而不见其姓。倘有京、津名角应邀南来，必于其姓名前冠以“新到”或“特邀”等字样，并于剧目与演员名单末尾添加“新角、新戏、新彩、新切”等词句。

民国初年以后，随着戏曲商业化程度的提高，在报纸上刊登演剧广告，其商品性宣传性质越益突出，演出者及其剧目的排列有一定格式，一般为头牌名角姓名居中横排，字体大而醒目，二牌名角名字呈品字形排列位置，紧靠头牌，字体略小，三牌名角名字竖排，位于头、二牌旁边，字体小于二牌，一般角儿皆竖立排名于两侧，字体更小。三四十年代，戏业竞争更趋激烈，各戏院多于演员和剧名前后，加上“铜喉铁嗓”、“江南第一名角”或“真物上台”、“全新奇妙布景”等夸张性词句竞相标榜，以广招徕。

中华人民共和国成立后，上海剧界沿袭了旧时戏园一些传统的演剧海报形式，各剧场除借报纸影剧广告栏刊登近期上海剧目外，各有专职宣传人员于剧场正门两侧墙上制作精美海报，多将数日内的上演剧目与演员姓名以色笔与美术字体书写其上，以其新闻性与艺术性吸引观众。同时在剧场前厅墙上设宣传廊，布置有关剧种、剧团、演员及上演剧目的简要介绍，并配以演员照片和剧照，以增进观众的戏曲知识。与此同时，在淮海路陕西路口等通衢闹市中心，沿街墙上还设有宣传广告画廊，集中布置上海各戏剧单位的演剧广告，起到了晓喻观众与美化市容的作用。

十二花神　昆剧演出习俗。二十世纪三十年代仙霓社在沪演出《牡丹亭·游园惊梦》时，添加花王及十二花神，边歌边舞，以活跃场面，增强艺术效果，受到称颂。但花王和十二花神及与其配戏之神仙与剧情大多无关，同时将剧中主角杜丽娘与柳梦梅亦当作花神，也仅是从演员舞蹈表演着意。京剧名旦梅兰芳演出此剧时，曾邀传字辈艺人串扮。花王牡丹花为末扮白乐天（郑传鉴）。十二花神分别为：正月梅花，小生扮柳梦梅（赵传鲲）；二月杏花，五旦扮杜丽娘（刘传蘅）；三月桃花，老生扮梅延照（汪传钤）；四月蔷薇花，刺旦扮杨玉环（方传芸）；五月石榴花，净扮钟馗（周传铮或邵传镛）；六月荷花，作旦扮西施（陈传荑）；七月凤仙花，丑扮石崇（华传浩或姚传湄）；八月桂花，六旦扮貂蝉（姚传芗或华传苹）；九月菊花，副扮陶渊明（顾传澜或王传淞）；十月芙蓉花，正旦扮王昭君（王传渠）；十一月水仙花，外扮杨老令公（倪传钺）；十二月腊梅花，老旦扮佘太君（马传菁或龚传华）。另有闰月花篮，贴旦扮（袁传藩）。今上海昆剧团演出此剧，仍保留花王及十二花神的舞蹈表演。但所扮花神仅为一般仙女，并非指特定具体人物。

抱台脚　演出旧俗。中华人民共和国成立前戏曲班社在农村巡回演出时每遇盛大节日（诸如年头岁尾、迎神庙会、传统佳节等）四乡八镇观众蜂拥而至前来邀请，致使剧团

左右为难，日程无法安排。于是“抱台脚”习俗，应运而生。其方法是：戏班在某地演出结束的一天，各乡可组织力量去哄抢主要演员的化装匣或大衣箱，谁能捷足抢到，戏班下一轮就到谁的地方去演出。这样，戏班固然可以摆脱困境，但也有出现秩序混乱，造成观众斗殴的不良后果。中华人民共和国成立后，此类旧俗已基本消失，只在少数地区以及个别有声望的剧团中还偶有出现。

案 目 职业名称。清末民初上海戏园中经营票务、服务等事项的人员称为案目，俗称接生意。清同治六年(1867)京剧南下后，上海的戏园业迅速兴盛起来。在各戏园的相互竞争中，推销戏票成为戏园经营的重要一环，当时除了在各大小报纸刊登广告及街头巷尾张贴演出海报外，还得依靠案目去做宣传、推销工作。按惯例，每家戏园一般有案目二十人，并以一人为首，称案目头。案目由案目头选用，他们要头脑灵活，善于辨貌观色，能结交各行业的头面人物及寓公绅士，每人还需交一百元押柜金，存于戏园老板手中。案目还可自雇伙计一至二人，伙计则需交纳押柜金三十元给案目。案目在戏园执业不取薪金，只是在出手戏票后交账时一律作九折计算，而案目之伙计每月由案目给工资五元，此外，交帐时可在票款中获百分之三的“贴水”。案目掌握戏园的全部戏票，他们白天走访老观众，送上戏单，还用小恩小惠结识公馆里的下人，敦请帮忙向东家作些宣传。开演前(白天十二时，晚上六时)案目则雁行鹄立在戏园门前，腋下挟着一卷戏单，兜揽生意，招呼熟客。其穿着，基本上是花呢或哔叽长袍，套一件黑缎子对襟坎肩，表袋上挂一条金链，头上戴一顶瓜皮小帽，或铜盆呢帽。生意好时，面上得意洋洋，对一般顾客爱理不理。遇着生意萧条，则换上另一副脸，变为温和客气。因案目于戏园经营关系极大，故老板不敢随意得罪。案目除了交押柜以作戏园资本外，老板有时邀聘名角，一时资金周转不灵，也要请案目帮忙暂垫。老板在向北京邀请名角前一般也要先听听案目的意见，并要为案目演一台义务戏，否则案目捏紧戏票不卖，使座上稀稀拉拉，演员及老板脸上均不光彩，俗语叫“拆台脚”。案目向老顾客收戏票、水果、干果、茶水等费一般一星期一次，也有一年三节才结算的，收费时案目往往以少报多。二十世纪初戏园改建成新式舞台后，案目在戏园中的作用和地位降低，那时案目均由台主选用，押柜增加至二百，收入改为票面的九五折，票款须隔日交清，不得拖欠。抗日战争爆发前，各戏院几经曲折逐渐以定点售票对号入座取代了案目制。

连环戏 民国初年戏曲演出习俗。指舞台剧与电影互为结合的演出形式，舞台上的表演同电影放映穿插进行。连环戏的出现，源于西方电影的影响。九亩地新舞台建造后，成为沪上时装京剧和文明戏的主要演出场所，当时徐半梅等人吸收了日本“连琐剧”的特点，设计编排了两部连环戏《凌波仙子》和《红玫瑰》，在新舞台上演。两部戏借助新建的剧场和新颖的形式，吸引了不少观众。连环戏一般将一部戏分为若干段或节，剧情中丛林高山、江河险滩等场景，事先拍成影片。大部分在室内发生的故事，仍由演员在舞台上表演。演出时，舞台上演主场外情节时，剧场由灯光暗熄，银幕下垂，放映电影，待影片中表演至

一段落时，则灯光复明，银幕卷起，舞台上的演员接着演下去，如此反复，直至剧终。连环戏的创演在当时曾有轰动效应，但因种种局限（如戏中的主角若脱离剧团，整个戏就将因台上的演员与银幕中的演员不能统一而停演），未能成为京剧海派的一种主要演剧形式。随着电影技术的发展，连环戏中的电影一环，也从无声发展到有声。民国二十三年(1934)在荣记共舞台上演的《红羊豪侠传》即是一部有声连环戏的代表作。

五通戏、牛皇戏 戏曲习俗。五通戏、牛皇戏俗称“安神戏”，上海郊区清末民初曾经流行。演出期间有“妖、鬼”出现，演员化妆后要避讳，不准说话，观者不得直接叫某某鬼等。登台前，演员要点香烛，叩拜“老郎祖师”。否则，以犯规论处，罚犯规者点上大香烛，跪在“老郎祖师”前请罪。演五通戏，农村的农舍遇到了火烧，受灾的农民认为“五通菩萨”作祟，并要请“串客”来演“大捉五通”，在戏中出现王道士捉住白骨精后，这样，灾民方觉得能够避灾消难了。演牛皇戏，乡村的农民十分重视耕牛，牛生了病，要影响农业生产。所以农民要请“串客”，来演《大补缸》，认为可以压邪治病。

拜“老郎祖师” 戏曲习俗。老郎祖师，又称祖师爷，是戏曲艺人在演出前后供拜的偶像。老郎祖师每年的生日那夜，艺人们把舞台打扫得干干净净，中间放上供台，摆上香烛、祭物和鼓板、二胡等乐器，恭敬地把老郎祖师请到舞台中间，艺人们则点香叩头。戏班每次换场，在登台前，要用香烛、糕点供老郎祖师，并用手把活公鸡的鸡头拧下，鸡血洒在舞台上，艺人们再向老郎祖师跪拜，这样，认为舞台可以保安全，故此俗也叫“祭台”。有些戏班在后台有老郎祖师的供台，艺人要经常点香供拜。上台前，朝它拜几拜，方觉登台心里不慌。1949年后渐渐去消了这种习俗。

包银制 戏班收益分配习俗。包银制，形式多样，其中有艺人包艺人、老板包艺人，和大包小、小包大等。

艺人包艺人：早期（二十世纪三十年代）戏馆老板（即前台）以演出场次的多少，确定支付给剧团的“包银”金额，包给后台（戏班主）。然后，班主根据艺人的不同情况进行转包，多余金额，由班主自得。相传，开始时以米支付，后改为货币结算。

老板包艺人：有的戏馆老板，自己备有一定的道具、衣箱，向艺人讲明“包银”若干，先付后演，付款期限有一月、半月、十天不等。

大包小、小包大：大包小，即主要演员（大）在节假等演出旺季，同戏馆老板讲定“包银”后，转包给一般演员（小），积余由主要演员自得，两者“包银”得益相差甚大。小包大，待演出淡季，因一般演员平时收入低微，为维持生活，虽票房收入有限，仍需演出。此时，由一般演员出面，向前台领取“包银”，为吸引观众，以较高的金额给主要演员。

拆帐制 戏班收益分配习俗。可分为“前拆后包”和“前拆后分”等多种形式。前拆后包，一般为家庭戏班，艺徒较多或夫妇是主角，且有衣箱（服装）者，班主同前台老板按票房收入拆帐。至于艺人之间得益分配，采用“包银制”办法支付。前拆后分，即剧团和前台

拆帐后，艺人之间则规定每人底薪，据收入多少，按比例分配。中华人民共和国成立初期多采用此法，由于多赚多拆，少赚少拆，剧团很少积累。

打闹台、唱出头　扬剧戏班习俗。开演前，要先打闹台、唱出头，然后才演正戏，其目的有三：一是吸引观众静场；二是暗示演员进入角色；三是使一般演员练唱。每逢春节或新建戏院开张，在化妆时，需丑脚化妆后，其他演员才能化妆。相传因唐明皇曾扮演过小丑而形成此规。扬剧旧戏班平时在后台不供老郎而供奉“仁元大帝”(东岳大帝)。

打　彩　淮剧习俗。1949年以前淮剧班社凡遇上座不佳，经济发生困难时，由扮演苦戏中乞丐或卖身角色的演员，跪在台口，唱着〔穿十字调〕，向观众哀求乞讨，然后观众纷纷向台上抛掷钱币。个别观众视演员为取乐对象，竟将钱钞放在鞋内扔向舞台，藉以戏耍作弄艺人。

后台行规　上海戏班演戏规矩严格，且颇多迷信。常见的如下：

一、禁止妇女走上戏台及闯入后台。(犯者，怕会带来不吉利。)

二、演员进台后，须先向祖师爷(即老郎神)行礼。(不行礼，恐演戏不能顺利进行。)

三、演员向祖师爷行礼后，须向四周鞠躬作揖，谓之拜四方。(拜四方，是拜殁于台上的前辈。)

四、演员在未打通前，不准勾脸；小丑在鼻子上涂了白粉后，花脸等方可开脸。

五、演员在后台发生口角，不准顿足骂人。

六、演员在后台，起坐不准抱膝。(因“膝”与“息”同音，恐有息业之兆。)

七、演员手执枪柄，不准向地上乱捣。(捣枪意为辱骂大众。)

八、演员在后台，不准拉弓。(犯者，恐上场开唱时会拉矢走调。)

九、演员执青龙刀、开门刀，在后台不准玩弄。

十、演员如请病假，须在未开锣前告知管事。(否则作误场论。)

十一、演员在后台，不准跨坐两只衣箱。(因两箱之间为龙口，龙口音谐咙口，坐龙口为扼其喉咙，嗓音将会暗哑。)

十二、演员脸上抹彩前，一概不准试带网巾、口面、盔帽等物。

十三、饰花旦者，仅许坐梳头桌和大衣箱。

十四、饰花旦者，梳头上装后不准赤身露体。盛夏季节亦须着小衣或背心。

十五、财神、加官面具，不准朝天置放，若取之在手，则禁止发言。

十六、演员在后台不准掀帘私窥台下。

十七、演员在后台，不准下棋、猜钱。(因下棋有你先走、我先走之语。猜钱有活板子、死板子之说。“走”有散意，“板”、“班”同音，恐有散班之虞。)

十八、演员在台上演戏，不可频顾场面上人。(若引眸回顾，即为有不满之意。)

十九、演员在后台，不准拍掌、喝彩。(恐扰乱后台秩序。)

二十、韦陀杵在后台不准朝天拿。

二十一、演员上装后，上楼须撩前襟，下楼须提后裤。（保护衣褶不被沾污。）

二十二、演员在戏中座位，左为青龙，右为白虎，扎扮登场，须由左边进退。（走右方谓踏白虎，不祥。）

二十三、台上表演科诨，可以胡闹玩笑，一进后台，则需必恭必敬，循规蹈矩。男女合演，亦如此例。

二十四、花旦演员在未开锣前，不准步上戏台，各种响器也不准敲动。

二十五、九龙口鼓手所坐之处，他人不准随便落坐。

二十六、后台伞类，不准撑开，并不准直呼为伞，而需以雨盖或开花子名之。(因“伞”与“散”同音，伶人最忌散班，故讳。)

二十七、后台堂板不准搬动，后台如有犯罪者，推司鼓审讯，厨师为堂役，各行脚色陪审，椅子计二十四把，故有二十四把交椅一说，以观判断是否公允。罪已定，即发入饭房杖责。如因犯罪而被革出梨园者，永远不准唱戏。

文 物 古 迹

明成化本《白兔记》　戏曲文物。1967年在嘉定县城东公社宣家生产队(今城东乡宣家村)宣氏墓穴中发现,系明西安府同知宣旭妻室棺木中的随葬品,一起出土的还有说唱词话十六种。此书刻于明成化年间(1465——1487),书名《新编刘知远还乡白兔记》。书计四十六页,每面十三行,每行二十到二十三字不等。版框高十八厘米,宽十二厘米。曲牌名为黑底白字,唱词与说白字体相同。全书不分出,连场形式。另有插图六幅。

《白兔记》虽被称为元代四大南戏之一,但其流行于世的本子皆梓印于明中叶后,成化本的发现,使我们看到了刊于明前期的接近元代风貌的本子。曲文与《汇纂元谱南曲九宫正始》中辑佚的元南戏《白兔记》相同。其"开宗"排场与《永乐大典戏文三种》中的宋元南戏剧本相似,也有后行子弟的对白套语。套语云:"亏了永嘉书会才人在灯窗之下,磨得墨浓,斩(蘸)得笔饱,编成此一本上等孝义故事,果然是千度看来千度好,一番搬演一番新。"可知此剧出自永嘉(今属浙江)书会才人之手,成化刊本是几经增删后的改本。与通行本(明毛晋《六十种曲》)相比,成化本少《报社》、《游春》、《保禳》、《求乳》、《寇反》、《讨贼》、《凯回》、《受封》八出,并无过场戏。作品中有一些为《六十种曲》不载的曲子。此本体现了元代南戏的俚俗、质朴的特点,插图也反映了元明间通俗文艺刊本的风格。

该书的发现对研究元明南戏以及版本学、民俗学、绘画史有着重要的价值,对探索刘智远与李三娘故事衍变也是不可多得的史料。复旦大学教授赵景深等先后撰文考述介绍,引起国内外学者的注目。原本现由上海博物馆收藏,上海市文物管理委员会于1973年,将其与"说唱词话十六种"结集影印出版,题名《明成化说唱词话丛刊》。

明人元宵灯市图卷　传世文物。画者失考,收藏者顾丽江捐献。画卷全长五百一十六点五厘米,宽二十九厘米。纸本。农历正月十五元宵灯市的节庆活动起源于汉代,极盛于明代,明末灯市从正月初八开始,至十七日收市。在此期间,城乡居民男女老幼倾城而出相携入市观灯。此图县体地描绘了江南市镇元宵灯市的盛况,画面布局严谨,气势宏伟,所绘人物达一千多人。从所选局部来看,上方是一排店铺,下面似一座庙宇,中间广场上有耍龙灯、马术等各种百戏杂耍表演,画面左下角庙宇门前有一座临时搭建的戏台、台呈方型,无看台,观众站立三面围观。台上演什么戏,因系背景,看不清楚。"灯市演戏"是民间迎神

赛会“社戏”的一种。此图属国家珍贵文物，现藏上海博物馆。

清代青花戏曲人物花觚　传世文物。清康熙年间景德镇烧造。高四十五点五厘米，口径二十二点二厘米，底径十五点一厘米。此器上下各绘有两幅戏曲图画。上面颈部画的是昆曲《疯僧扫秦》和《目连救母》，《疯僧扫秦》中坐者戴相雕，穿蟒服是秦桧，前面一人蓬头，跣足，穿僧衣执破扇者即疯僧。下面腹部所绘昆曲《岳母刺字》和《燕青打擂》，《岳母刺字》画面上袒背跪地者是岳飞，后立一人持针举手者为岳母，门外二人身穿甲胄，手持兵器者当是岳飞手下的军士。此器造型精美，所绘戏曲人物栩栩如生，与实际演出时的舞台调度基本相似，是一件不可多得古瓷珍品。现藏上海历史博物馆。

乾隆三十九年春台班戏目　原由戏曲家周明泰收藏，后捐赠上海合众图书馆，现藏上海图书馆古籍组。普通楷纸抄写，每页行数、字数不定，错字较多，为艺人随手所书。封面右上角有“生财大道”四字，中间题“乾隆三十九年巧月立”，右下端落款“春台班戏目”。“巧月”为农历七月，据分析该戏目可能始立于清乾隆三十九年(1774)七月，后陆续增补，最后附有道光年间(1821—1850)余三胜等人演出的戏目。

春台班系清代四大徽班之一(另三班为三庆、四喜、和春)，始建年代不详，乾隆中叶已有活动，演出于大江南北，昆乱兼擅，文武不挡，道光后主要演出京剧，并以孩儿演戏著称，光绪二十六年(1900)散班。余三胜、王九林、陈鸾仙、童应喜等名角皆为该班演员。

《戏目》正文收各类剧目七百四十三种(含重见目)，分五个部分：一、属老徽班的连台本戏四十七种；二、有关“三国志”故事三十种；三、各“私寓”演出的单出、杂出(含提纲戏)五百六十六种；四、全班所演九十六种；五、初排新戏四种。最后为道光年间该班主要演员余三胜、王九林、陈鸾仙、丁鸿宝、郑连贵、周上奎、童应喜等演出的皮簧剧目二百三十七种(含重见目)。《戏目》所载老徽戏剧目有《玉宝瓶》、《庆天球》、《混元盒》、《红兰镜》、《巾帼丈夫》、《齿舌香》、《五彩舆》、《金沙滩》、《游龙传》(又名《预示祯祥》)、《九丝绦》、《奇巧技》、《破潼关》、《南界关》、《续浣纱》、《赠绨袍》、《澶州役》等。这些剧目有的成为徽剧传统保留剧目，或为京剧吸收，成为京剧上演剧目。“三国志”戏有《温明圆》、《陈宫记》、《取南安》、《天水关》、《失街亭》、《斩马谡》、《反西凉》、《献成都》、《定军山》、《长坂坡》、《群英会》等，系皮簧腔类剧目，为徽剧、汉剧、京剧、川剧、赣剧等皮簧腔系剧种盛演。各私寓演出的单出、杂出(含提纲戏)中，也有不少皮簧腔剧目，如景庆堂演出的《黄金台》、《打金枝》、《托兆碰碑》、《白帝城》、《击鼓骂曹》、《泗州城》等。全班演出的戏名及初排的新戏，则老徽戏与皮簧腔兼有，如《女中杰》、《兴汉图》、《一捧雪》、《清河桥》、《洪羊洞》、《八卦图》、《兴隆会》、《桑园记》、《艳阳楼》及《盗萧后马》、《天赐金》、《奇冤报》、《瑞迷罗》等。以上剧目有的在今戏曲舞台上时有演出。

道光年间的京剧剧目按演员分抄，余三胜之戏有《探母回令》、《绝缨会》、《定军山》、《洪羊洞》、《法门寺》等；王九林之戏有《凤鸣山》、《黄鹤楼》、《冀州城》、《金沙滩》、《打登州》等；陈鸾仙之戏有《金水桥》、《芦花河》、《胭脂虎》、《四进士》等。周上奎、童应喜、郑连贵、丁鸿宝也皆有拿手剧目。其时各戏班均以老生为首，因此《戏目》所辑也以老生戏为多。

昆剧剧目在《戏目》中也有一定比例，各私寓演出大多为昆腔戏，有《窦娥冤·羊肚》、《马陵道·孙诈》、《琵琶记·嘱别、南浦、辞朝、赏荷》、《荆钗记·见娘》、《牧羊记·小逼》、《东窗记·扫秦》、《南西厢记·惠明、佳期、拷红》、《牡丹亭·劝农、冥判、拾叫》、《钗钏记·钗钏、大审、谒师》、《烂柯山·痴梦、泼水》、《长生殿·定情、赐盒、惊变、埋玉、闻铃、弹词》等，这些剧目大多见载于《缀白裘》、《纳书楹曲谱》等书。还有一部分昆腔、高腔皆能演唱的歌舞升平的庆贺剧，如《天官赐福》、《富贵双全》、《财源辐辏》、《猿猴献果》、《群仙增寿》、《访仙问寿》、《万国来朝》、《五子夺魁》、《五老集庆》、《日月同春》、《蕤宾节屈》等，演于年节、寿诞、喜庆及庙会祭祀等场合。此外尚有乱弹时剧单出、杂出剧目，有《铁弓缘》、《纺花》、《补缸》、《胭脂》、《戏凤》、《上坟》、《背鞋》、《送枕》、《打灶》、《樱桃》等。这些调侃取闹的小戏夹带在昆腔与皮簧腔剧目中演出，满足各种层次观众的戏曲审美欣赏的需要。

春台班所属各私寓（“堂”）有藕香、净香、槐庆、余庆、日新、景春、景福、景庆、春庆、丽春、喜庆、天珠、松桂计十三个，除日新、余庆等少数几个见载于《燕台集艳》、《长安看花记》，大多为首次著录。清代中叶，梨园流行私寓，附属各大戏班，以主要演员或吉祥语取堂名，承应各种演出。

《戏目》所载早期老徽戏连台本戏剧目为清乾隆年间刊刻的戏曲选本不录；各堂演出的昆腔及乱弹小戏剧目，大多见载于《缀白裘》、《燕兰小谱》、《日下看花记》等清代戏曲史料；余三胜、王九林等皮簧剧目，则较《都门纪略》等书记载丰富。因此它的发现，可窥见清中叶戏曲观众对诸声腔流行剧目的喜好情况，对研究清代徽班上演剧目、所唱声腔及私寓的形式均多有重要文献价值。

重建上海县城隍神庙演戏台征信纪略碑　上海城隍庙戏台初建于明崇祯初年，清道光十六年（1836）遭火焚毁，经营豆业的各商号集资重建，翌年三月落成，并立碑记其始末。碑文如下：

道光十六年八月初八日，邑庙戏台大业等募捐同志，即于是年九月初三日，祀土重建，明年三月初七日台成。是举也，出入金钱者为郁君竹泉、往来募捐者为汪君平泉、常住工所者为周君永槎，指引匠作者为孙氏南来。其邑之士大夫，咸助贤劳不敢赘。所有收用金钱实数，刊略于后，以征信来者。

计用（下略）

道光拾柒年四月□日　　　豆业同人谨记

此碑所列捐资商号共四十余家，原存城隍庙大殿东侧，“文化大革命”中改建豫园商场

时，砌于墙壁内。上述碑文系从《上海碑刻资料选辑》一书转录。

南汇六灶城隍庙戏楼清代戏曲木雕　位于该戏楼演区后侧梁枋上，宽一百厘米，高六十六厘米，刻于清同治十二年(1873)。所刻内容系京剧《文王访贤》(即《渭水河》)的演出场面，画面上除松柏、山石外，共有七个人物，从左至右分别是：姜尚、散宜生、武吉、文王、太监、随行官员、太监。整个画面以姜太公为焦点，姜太公戴草帽，作渔翁打扮，聚精会神地坐在山石上，临流垂钓，表现了“稳坐钓鱼台”的气势，其他人物或打躬作揖，或抬手致意，或来往传话，都把目光注视在姜尚身上，构成统一完整的布局。人物冠带服饰都模仿戏曲，尤其胡须很长，乃是戏曲的髯口。这幅木雕采用浮雕技法，刀法简洁明快，线条流畅细致，具有江南民间木雕的古朴清新风格。

松江张氏雕花厅戏曲木雕　张氏雕花厅约建于清末，为明代书法家张弼之后裔张祖南所有。原座落在松江城内塔弄，1982年由松江博物馆迁至醉白池公园内。该雕花厅内梁枋上镶有二十余块各种图案的木雕，其中除了吉祥、博古图案外，还有九块木雕直接取材于戏曲演出场面。分别是《赵颜求寿》、《凤仪亭》、《单刀会》、《激权瑜》、《反西凉》、《抱妆盒》、《锤震金蝉子》、《刺兀朮》等。每块高六十厘米，宽一百厘米，总面积近一千五百平方厘米。木雕采用浮雕手法，刀法纯熟，线条明晰，人物形象极其生动，如《凤仪亭》董卓头戴相貂，蟒袍玉带正躬身向前追逐调戏貂蝉，貂蝉则长裙短衫，举袖遮面作羞涩状，躲在亭外的吕布，身穿箭衣，头戴紫金盔插翎子，手执方天画戟，怒气冲冲欲刺杀董卓。《抱妆盒》演狸猫换太子故事，画面上陈琳戴太监帽，蟒袍扣带手捧妆盒，寇珠短衫长裙也手捧一盒欲与陈琳交换。背后一老者身穿员外衣巾手持拐杖和拂尘，乃是土地，他正在暗中保护盒中的小太子。这些木雕人物比例各有不同，似非出自同一工匠之手。

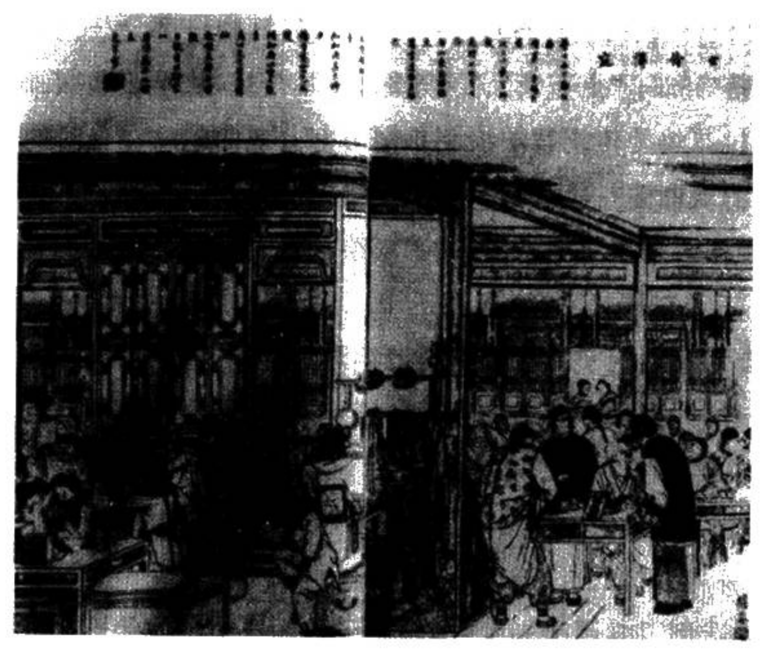
上海木板戏曲年画　上海木板年画属苏州桃花坞年画的一个分支。清代同治、光绪年间太平天国起义失败后，苏州桃花坞的画工纷纷来沪寻求新的市场。其中一部分技艺较高的画手如吴友如、金蟾香、田子琳等参加了“点石斋”、“飞影阁”等画报社，从事石印版画的创作，另一部分人则开办画店，按桃花坞的传统技法绘制年画出售。戏曲题材在当时的年画中占有相当的比重。现搜集到的戏曲题材年画共有三十几幅，均收藏在上海图书馆。这批年画大都为光绪年间的作品，制作上采用墨线水印，人工彩绘，有四彩、五彩和七彩之分。画幅有横幅(宽五十四厘米，高三十二厘米)，竖幅(高三十二厘米，宽二十七厘米)两种。内容除少量昆曲剧目外，大部分为京剧折子戏。制作这批年画的店铺有孙文雅、沈文雅、吴文艺、泰兴号、杨双和、筠香斋等，大都集中在上海县城内城隍庙附近(今南市区)，如《大兴梁山》一画就注明：“上洋邑庙西首沈文雅制。”这批戏曲年画均采用写实手法，所绘戏曲人物从工架、身段到服装脸谱、砌末道具乃至舞台调度，都是对实际演出的描摹，反映了光绪年间上海京昆舞台的真实面貌。当时舞台设施一般都采用一桌二椅，但在个别剧目中，也尝试运用新的手段来加强景物造型。如《黑风帕》画中在椅子前面置放一块绘有山景

的硬片，点明剧中人是站在山头上。自同治年间京班到沪后，为适应十里洋场的观众求新好奇的欣赏口味，服饰装扮都力求华丽、美观，如《白水滩》中十一郎原穿黑色抱衣抱裤、黑褶子，而画中的十一郎却改穿红色抱衣、绿花褶子，草帽圈上也装饰有美化的图案。最有趣的是《绒花记》画中不仅两柱上分别挂有"本园特聘京都杨月楼回申"和"特聘周春奎、秀扁儿、沈××演出绒花记"的告白，而且为方便观众掌握时间，还在舞台正面的木板上安设挂钟一座。辛亥革命后随着石印年画充斥市场，木板年画的制作就逐渐衰落了。

《点石斋画报》中的戏曲画　《点石斋画报》创刊于清光绪十年(1884)，光绪二十四年终刊。共出版三十六卷，四百七十三期。旬刊，十六开本，每册八页，连史纸石印。由英商点石斋石印局发行，随《申报》附送。吴友如任主笔。画师除吴友如外，还有金蟾香、张志瀛、田子琳、何元俊、马子明、吴子美等。图画取材广泛，凡古今中外奇闻异事、天文地理、风光名胜、奇风异俗、科技文化无所不画。戏曲题材的画幅共有六幅，画题是：《看戏轧伤》、《和尚冶游》、《女伶得庇》、《看戏无盖》、《伶人荷校》、《嵩呼华祝》。数量虽然不多，但由于画家注重写实，却生动地反映了光绪年间戏曲界的面貌。如《伶人荷校》一画就是画的光绪十二年京剧名伶汪桂芬被戏园老板状



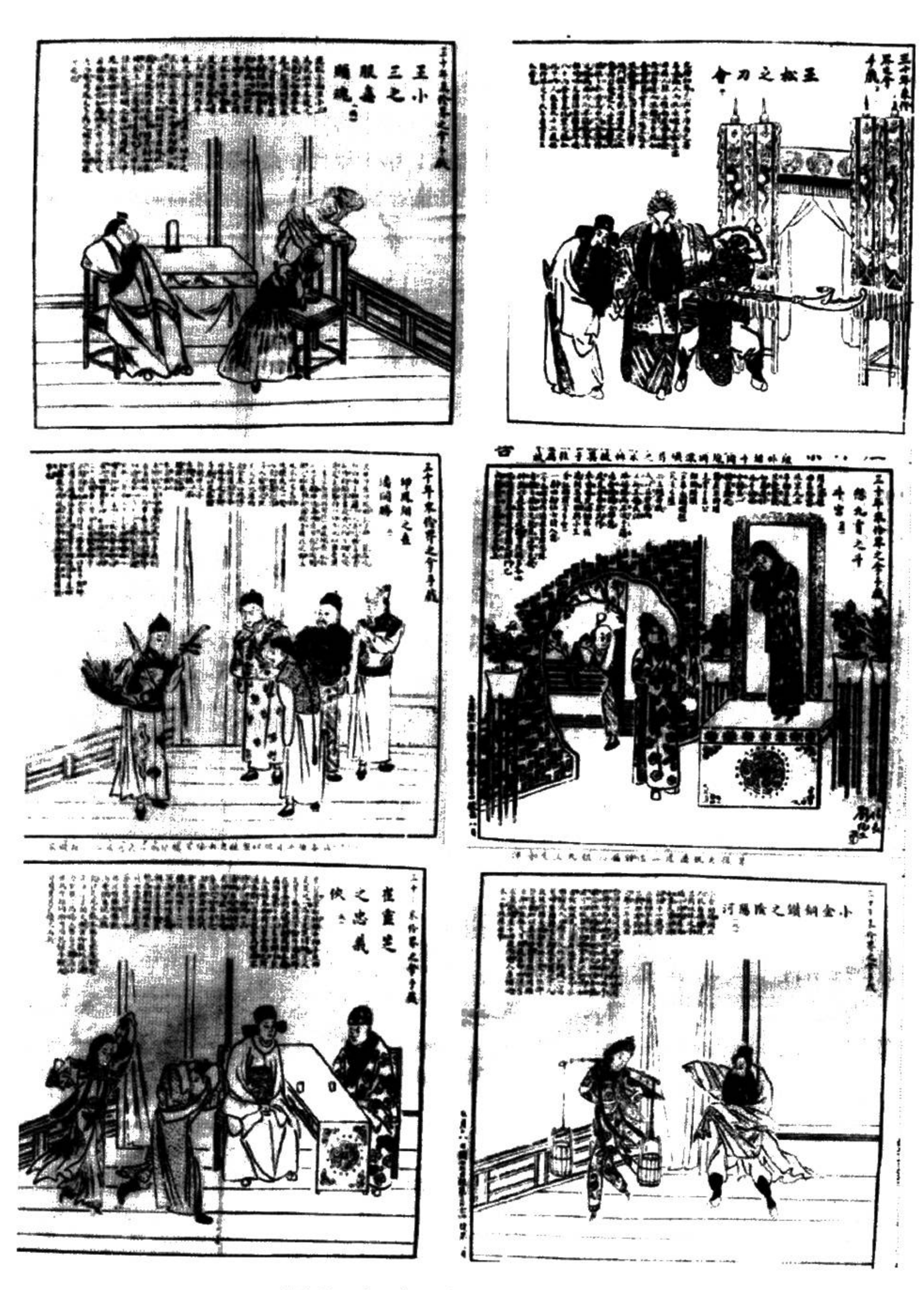






告其不履行演出合同，而被判在会审公廨衙门前荷枷示众的事件。另一幅题为《和尚冶游》的画，具体地描绘了光绪初年老丹桂茶园演出时内景情况，画面上舞台是方型的，两侧有柱子，沿舞台边设有栏杆；观众席楼上，正面称"花楼"或"月楼"，两边用板间隔单间称"官座"，是售价最高的座位，大都为达官贵人专用。楼下摆列方桌，观众坐在藤椅上看戏（北方剧场多用板凳）。楼下正面后部称"正厅"，中间称"官厅"，左右两边座位称"廊子"，售价比较低廉。观众中有男有女，女观众大都为妓女，"招妓观剧"是当时一种习尚。《女伶得庇》一画则从另一角度描绘 了当时髦儿戏班后台的情况。画上左面有几个女演员正在作演出前的准备，其中一个唱老生的演员已扮好戏在等待出场，她旁边一个净脚演员已勾好脸还未穿服装，另有一个女演员正坐在衣箱上穿靴子。此外还有一些穿清代民服的男性后台工作人员，其中一个貌似师傅的老者正在为年轻演员化妆。远处架子上挂着盔头、行头等，墙边摆列着刀枪把子。这幅画十分细致地表现了戏园开演前后台的忙碌情景。这些画构图紧凑，线条流畅，刻画人物生动逼真，对以后陆续产生的同类石印版画具有广泛的影响。

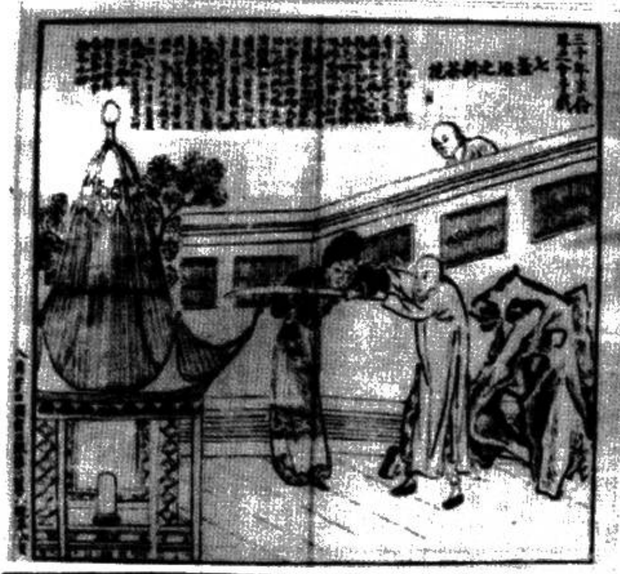
《图画日报》中的戏曲画　《图画日报》创刊于清宣统元年(1909)，日刊，每期十二页，作经折式，有光纸石印，环球社出版发行。分"大陆之景物"、"上海之建筑"、"上海之社会现象"、"世界名人历史画"、"营业写真"、"新知识之杂货店"等门类，内容涉及古今佚事、中外新闻、社会风俗等，戏曲题材也占有很大比重。从宣统二年初起又特辟"三十年来伶界之拿手戏"一栏，把同治六年(1867)以后三十余年间，在上海戏曲舞台上演出过的京班、徽班、昆曲、梆子等剧种的著名演员所演拿手戏，每期一画，逐日连载，前后达八个月之久。同时邀请熟悉上海梨园掌故的剧评家孙玉声(海上漱石生)按期撰文，介绍这些演员的生平事迹，到沪时间以及艺术特长等。其中有不少未见其它记载的珍贵资料。宣统二年八月二十九日出至第四百零四期终止。孙玉声在编者按语中说："沪上三十年来京、苏、徽、陕名伶之多不可偻记，本报每日录记，虽已得二百余人之谱，然近来杰出如刘鸿声、李顺来、李春利、常春恒、张桂轩、张德俊、郎德山、小小桂芬辈，昔时如贾玉书、赵三元、小桂林、刘桂林、二盏灯、吉胜奎辈，尚不止百余人，原计尚有十余月可录，今因画报中辍，不得不戛然而止。他日当编辑单行本，以就教阅者也。"从已刊出的二百余幅戏曲版画来看，(一)反映了同光年间上海梨园人材之盛。画幅中涉及的昆曲演员有王松、张八、周凤林、葛芷香、谈雅芳、周钊泉、姜善珍、徐云标等，徽班演员有四麻子、景元福、王久芝、应凌云、陈大牛等，京剧演员有杨月楼、孙菊仙、周春奎、谭鑫培、景四宝、王鸿寿、李春来、牛松山、黄月山、夏月珊、夏月润、潘月樵、毛韵珂、冯子和、刘永春等，梆子演员有盖山西、牛皂儿、十三旦、田际云、郑长泰、崔灵芝等。(二)反映了当时戏剧舞台上剧目之丰富，画幅中不仅有大量传统戏，而且有不少新编剧目，如时装戏《铁公鸡》、《查潘斗胜》，新编古装戏《三门街》、《百宝箱》等，以及戏曲改良新潮中兴起的新戏《新茶花》、《黑籍冤魂》等。(三)由于这些画属新闻性质，写实



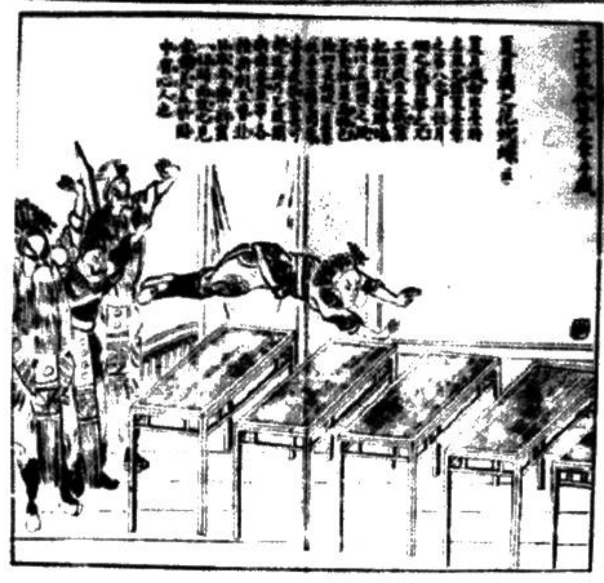
《图画日报》中的戏曲画(昆曲、梆子)





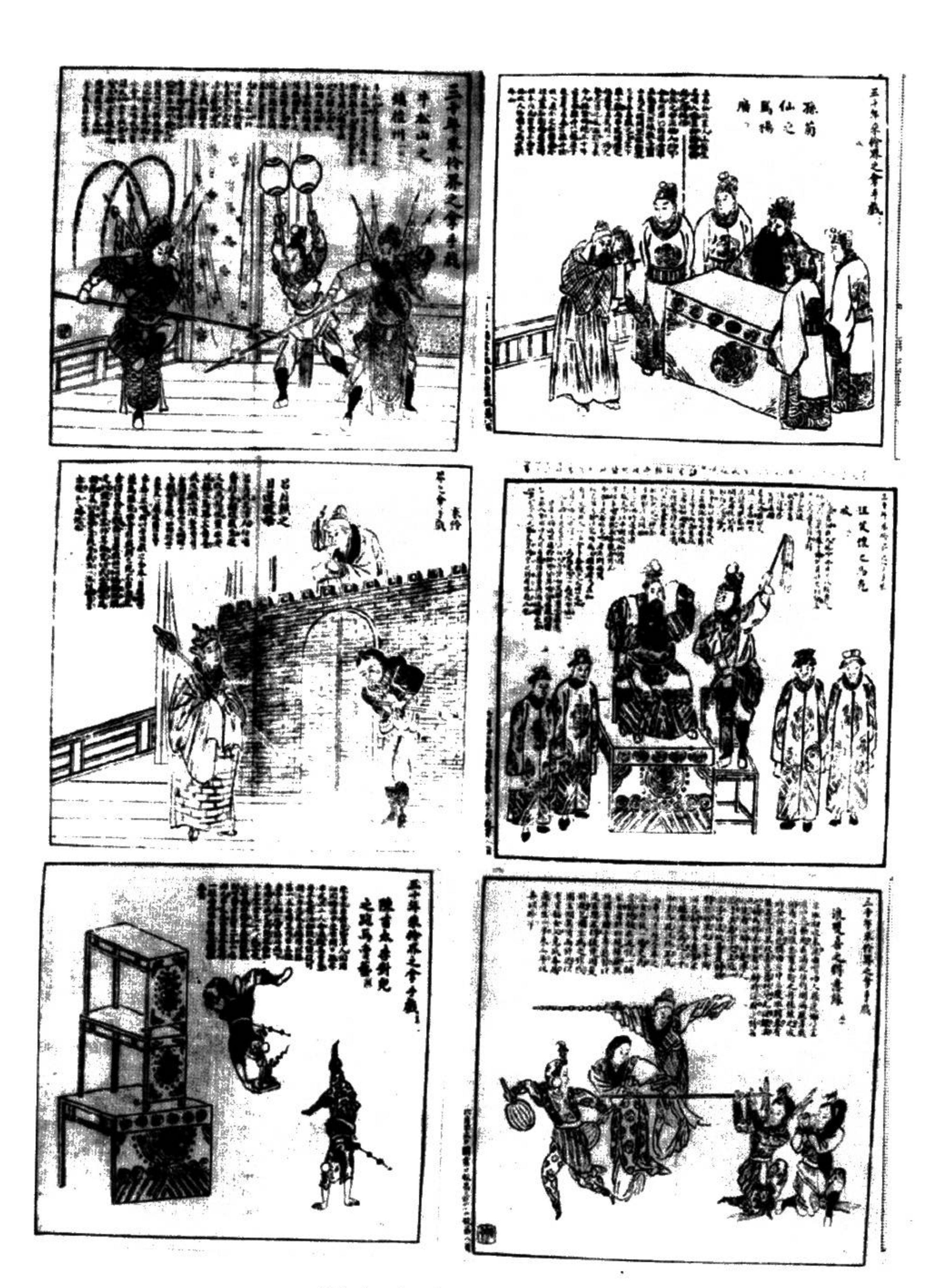








《生活画报》中的戏曲画(京剧)



《图画日报》中的戏曲画(京剧)





《图画日报》中的戏曲画(京剧、徽剧)

性很强，凡画上剧中人物的服装扮相、砌末装置以及身段动作等均与实际演出相似，尤其难得的是画家通过各个精彩的画面，还把演员表演特技、“绝活”保留下来了，如《任七之〈翠屏山〉》一画把早期京剧武生任七在《翠屏山·杀山》一场中站在椅子上，高抬右脚在立着的棍上连绕三圈的绝技展示出来。武生演员夏月润演《花蝴蝶》一剧在“采花”后逃走一场有并排穿越六张桌子的“绝技”，《夏月润之〈花蝴蝶〉》一画，即选取了这一场面。

《图画日报》的戏曲画，艺术上继承了当时木板年画的传统技法，又兼有西洋画法的一些特点。与木板年画的唯一区别是没有套色，而刻画之细致，形象之生动比木板年画似乎更胜一筹。

醉白集　京剧剧本集。民国八年(1919)由灌花叟主编辑、裱订的清末京剧汇编本。剧本有抄本、木刻本两种，书高十七厘米，宽九点五厘米。木刻本有版框线，内框高十二点五厘米，宽八点五厘米，书脊写有剧目名，抄本无版框线。木刻本每页为八行至十行，每行十六至二十字不等；抄本格式较杂，但每页八行，每行十六字居多。木刻本唱白及角色为黑底白字阴文。全书均不用句逗，无图，错别字较多。抄本大多在剧本首页称“江西名班抄本”或“江西抄本”，系由京南下流入江西京班艺人抄写的用于演出的脚本。刻本书坊署名不一，《一捧雪》题“新市文翰斋”，《捉放曹操》题“杭州宝善堂”，《回西川》题“嘉郡聚宝堂”等。刊刻时间最早为清同治八年(1869)，有的注明据“江西抄本”刊刻，系由江西艺人将抄本带至浙江梓印，其抄写时间早于刻本。

第一集首面内页标明“民国八年荷月苕溪灌花叟订”，苕溪，为浙江吴兴别名。有作者自序，云：“是编虽京词调，实得纲鉴发明之旨，酒后茶余阅之，使历代忠孝节义，雪月风花如在目前。”阐明了编订此书的目的。

全书计收京调(剧)计九十六出，裱订三十二本，装成四套。剧目：一集《八仙寿》、《九龙柱》、《一捧雪》；二集《献西川》、《回西川》、《曹玉姐》；三集《叹皇灵》、《临江会》、《八盘山》；四集《斩经堂》、《合金钵》、《雷峰塔》；五集《端午门》、《朱砂痣》、《父子会》；六集《金水桥》、《讨荆州》、《斩薛猛》；七集《黄鹤楼》、《八卦图》、《六部审》；八集《打金枝》、《收姜维》、《斩韩信》；九集《渭水河》、《马鞍山》、《祭长江》；十集《困龙床》、《骂金殿》、《戏姣妻》；十一集《华容道》、《催进贡》、《捡柴记》；十二集《大保国》、《二进宫》、《群臣宴》；十三集《游武庙》；十四集《解珠宝》、《卖胭脂》、《回破窑》；十五集《男绑子》、《斩姚期》、《上天台》、《五郎出家》；十六集《黄花国》、《关王庙》、《玉堂春》；十七集《捉放曹》、《散瓦岗》、《双合印》；十八集《彩楼配》、《三击掌》、《回龙阁》；十九集《取荥阳》、《焚纪信》、《文昭关》；二十集《五雷阵》、《送京娘》、《宝莲灯》；二十一集《空城计》、《天荡山》、《定军山》；二十二集《焚绵山》、《群英会》、《淤泥河》；二十三集《进寒宫》、《南天门》、《马蹄金》；二十四集《白门楼》、《取成都》、《金光阵》、《白帝城》；二十五集《荐诸葛》、《桑园会》、《赶三关》；二十六集《芦花河》、《五台山》、《南阳关》；二十七集《观星斗》、《高平关》、《法门寺》；二十八集《云台关》、《投唐营》、《双带

箭》；二十九集《京城都》、《龙虎斗》、《忠孝全》；三十集《白良关》、《巡北河》、《望儿楼》；三十一集《白虎堂》、《杀四门》、《灌香药》；三十二集《失街亭》、《斩马谡》、《点药材》、《南浔歌》。《点药材》、《南浔歌》两出为小唱，不是剧目。

所选剧目与今演出本情节不尽相同，如《彩楼配》，演王宝钏抛彩球时，守门的不让薛平贵进去，天上尾月星吹起一阵狂风，将薛吹倒彩楼下，尾月星拿到王的彩球塞到薛的手中，故事带有神话色彩。

所选剧目中有不少是徽班常演的剧目，如《斩经堂》、《荐诸葛》、《端午门》等，抄本中所谓“江西名班”，也有可能是进入江西的兼演京调的徽班。

剧目中书有〔二簧调〕、〔西皮调〕等曲调名，并有板式注明。

是编虽裱订于民国八年，但其所收京剧抄本与木刻本为清末的本子，对研究早期京剧剧目、南下发展情况及与徽班的关系，具有一定文献价值。原由复旦大学教授赵景深从书肆购得，现捐藏复旦大学图书馆。

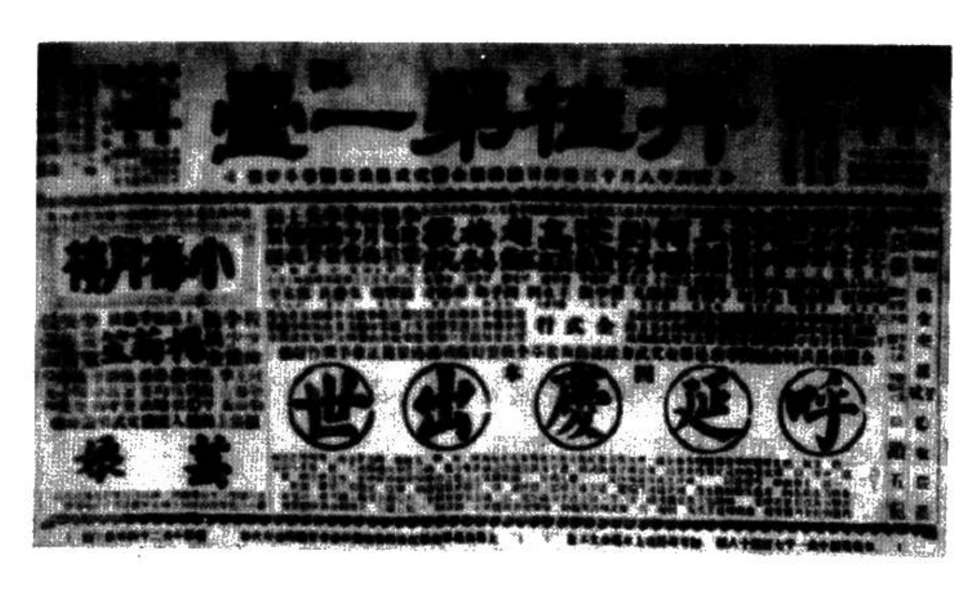
沪军都督府给潘月樵签发之通行证　清宣统三年(1911)辛亥革命时潘月樵率“伶界商团”参加了光复上海的关键一役——攻打江南制造局。因他作战勇敢，身先士卒，抢救出陷入敌人手中的民军总指挥陈其美，在沪军都督府成立时，被任命为调查部长。军衔为少将，并持有出入都督府之通行证，证件上有潘氏照片，在职务一栏中，写明沪军调查部长。原件藏潘氏后人手中。



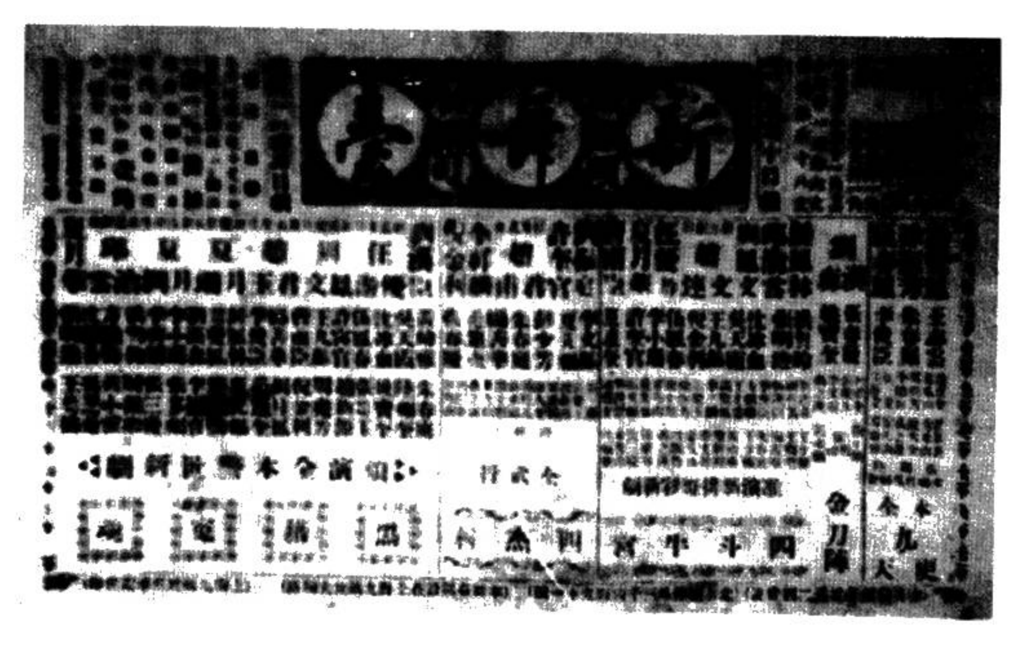
伶界联合会石匾　民国元年(1912)上海伶界联合会成立之初立于该会会址。由两块黄灰色花岗岩石拼接镌成。长二百零二厘米，宽六十一厘米。上阳镌横书“伶界联合会”五个行书大字，右首直书阴镌“中华民国元年十月”八个楷书小字。传为孙中心先生所题。石匾四围饰十厘米宽之阳镌回纹图案。“文化大革命”后期，右侧半块被迁到南京蓬莱公园内西南角之假山上，充作阶石。左侧半块失佚。

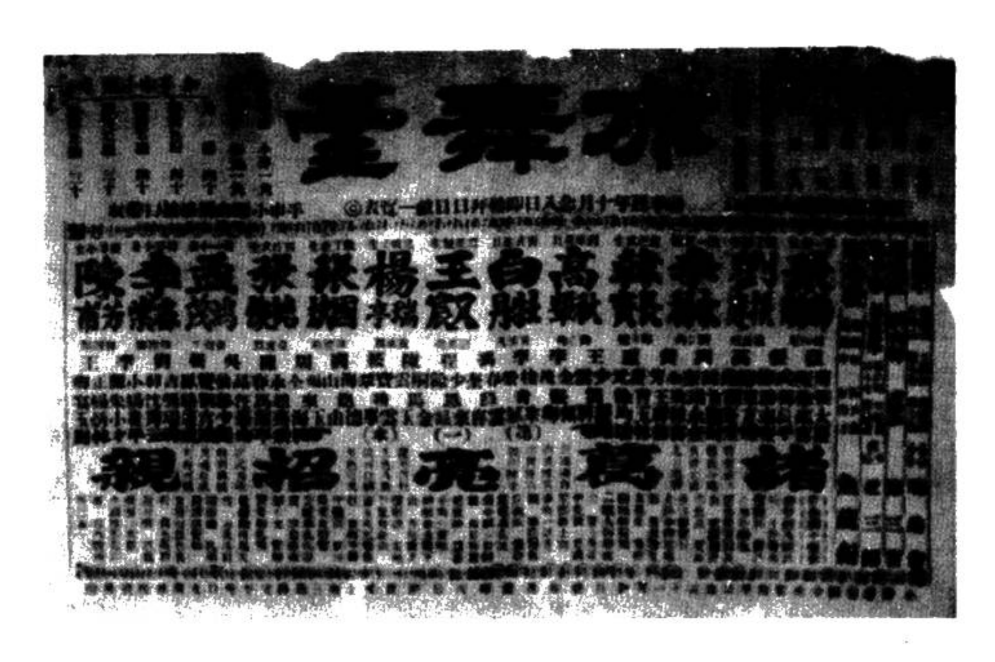
京剧老戏单　清末民初至中华人民共和国成立前京剧演出的节目单和说明书。现存上海艺术研究所、上海京剧院、上海博物馆，约数百种。最早的戏单约为光绪十九年至光绪二十三年(1893—1897)间由汪桂芬领衔的“京都永生名班”在上海天仪茶园演出之时，红纸木印，现在已很难看到。现存最早的是宣统年间新舞台、歌舞台的戏单。

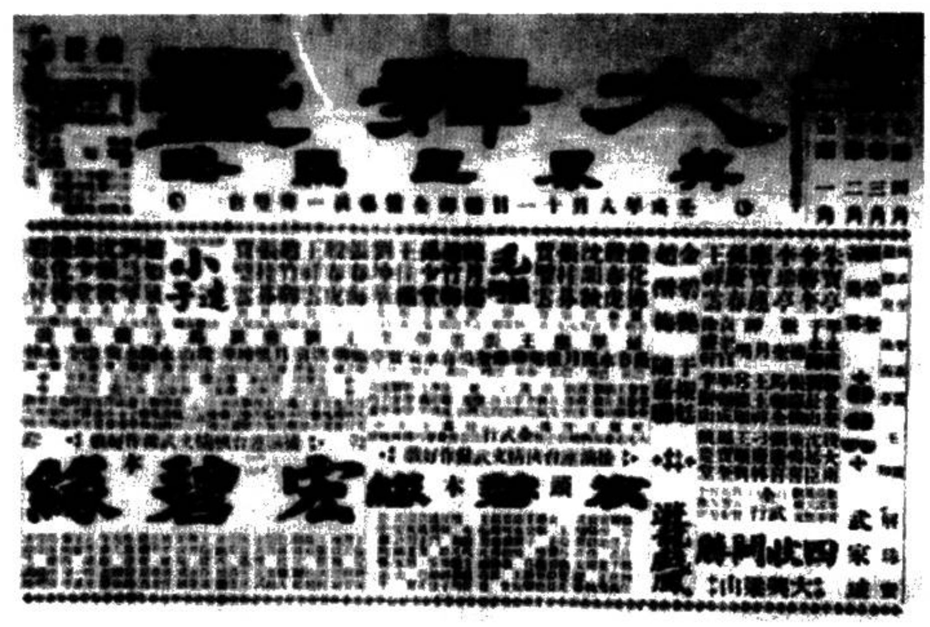
戏单的内容和格式：横式。早期为木印或石印，后为铅印。早期多用红纸，也有绿的，后多用白纸。上端为剧场名称，下注地址、电话、日期。其下即为详细戏目，按演出顺序自右至左排列。每一剧目的上半部是演员名单(包括全体武行、龙套等)，下半部是剧目，主要


呼延慶出世


頭本狸貓換太子







剧目附注详细关目、情节纲要或剧情说明。戏单的左右上角是票价和服务项目(茶水、点心、毛巾之类)等。宣统年间新舞台、歌舞台的戏单还在中间醒目位置印有包厢座位图,并标明客位数。歌舞台的戏单上还有剧场外貌的图片。有的戏单双面印,反面是演员介绍、新戏预告等宣传文字。早期戏单约二十八乘以四十厘米左右,二十世纪三十年代初期上海舞台的戏单大到三十乘以六十三厘米,均随票奉送。上海沦陷后,戏单缩小,约十乘以三十厘米,且须收费。但印刷技术有所改进,油墨也不局限于黑色。并刊有商业广告。民国三十三年(1944)大舞台的戏单还印有演员剧照。

从戏单的内容,可以反映以下几种情况。

一、京剧演出的演员挂牌制。戏单上头几个剧目,演员依主次从上到下直排,字体由大

到小。最后两三个剧目，主要挂牌演员用横式或品式印在第一排中间，次重要演员在其两侧或以横式排在其下，并注明扮演的角色。其余演员依主次直排在下面。主要挂牌演员名字上常冠以宣传性的“头衔”，制造明星效应。如二十年代初期春华舞台的戏单，盖叫天名上是“礼请全球南北欢迎独一无二绝伦真正短打武生”，绿牡丹（黄玉麟）名上是“礼聘环球欢迎真正时派古装青衣花旦”；民国十一年亦舞台的戏单，马连良名上是“环球欢迎初次到申独出心裁全材须生”，等等。四十年代以后，有的戏单演员名字以出场为序或以姓氏笔划为序排列，或列出详细的演员表。

二、在大轴戏安排上的礼让风气。在同一舞台演出的各主要演员，常轮流唱大轴。如二十年代初麒麟童、高三魁、郭春华等同在丹桂第一台演出，民国九年十二月二十二日日戏是麒麟童、郭春华的大轴《连营寨》，高三魁的压轴《御碑亭》；民国十年一月八日日戏，高三魁的大轴《刀劈三关》，麒麟童的压轴《游龙戏凤》，郭春华的倒第三《连环套》。北方来的著名演员多安排在大轴，如高庆奎、王又宸、马连良、程砚秋、余叔岩、尚小云、谭富英、李吉瑞等，都是演大轴。南北演员还常合作演大轴戏，如民国九年十二月十五日高庆奎与三麻子在亦舞台合演二本《麦城升天》；民国十一年五月十七日马连良在亦舞台和小杨月楼合作《法门寺》，等等。北方来的一些不太著名的演员，出于礼让，有时也安排几次大轴，如陆树田民国九年十一月二十一日在丹桂第一台唱大轴《铁莲花》，十二月十九日就演倒第三《琼林宴》。前辈名演员亦常有让贤之举，如民国十二年五月十三日亦舞台的大轴是马连良、尚小云的《御碑亭》，压轴是前辈王瑶卿的《探亲相骂》。

三、可看出名演员早期在上海的演出情况。如辛亥年（宣统三年）四月二十七日（1911年5月25日）三麻子在歌舞台演大轴《古城相会》，压轴是月月红的《洛阳才子》，倒第四是张桂轩的《大战鸳鸯桥》。二十年代初期，孟小冬曾演出《新十八扯》、《杀子报》，白牡丹（荀慧生）曾演出《嫦娥奔月》、《汾河湾》、《宝蟾送酒》等，谭富英曾演《打严嵩》等。民国十九年五月十九日，九十高龄的孙菊仙在上海舞台以“天津老乡亲”之名演大轴《火烧葫芦峪》，殊为难得。

四、剧目安排上的海派特色。如新舞台的《箱尸案》、《男女平权》等，丹桂第一台的《书剑缘》、《塔子沟》、《云》等，大舞台的《泥马渡康王》、《玉虎坠》等，老共舞台的《蒋老五殉情记》、《千里独行侠》等，上海舞台的《成汤王吊民伐罪》等，大世界乾坤大戏院的《荷花三娘子》、《错打姨太太》等。二是连台本戏多，早在宣统二年五月初九（1910年6月15日）新舞台就上演了三四本《二十世纪新茶花》，以后还有《就是我》、《欧战》、《阎瑞生》等。他如丹桂第一台的《呆徒富贵》、《丁郎寻父》等，大舞台的《宏碧缘》、《沈万山》等，老共舞台的《天启奇侠》、《三门街》等，亦舞台的《韩湘子九度文公》等，乾坤大戏院的《巧连珠》、《红楼梦》等，老更新舞台的《飞龙传》等，三星舞台的《穿金宝扇恨》、《开天辟地》等。有的连台本戏因受欢迎，同一时期在几个剧场竞相推出，如《狸猫换太子》有丹桂第一台、大舞台、老共舞台等

处上演。三是老戏新排，如民国十二年大舞台郭春华演《新长坂坡》，民国十一年老共舞台张文艳演《新杀子报》、《改良三娘教子》等。或老戏用新名以招徕观众，如《行善得子》（即《朱砂痣》），《放牛唱歌》（即《小放牛》），《老将得胜》（即《定军山》）等。也有将数折老戏连成大戏，如全本《关云长单刀赴会》，自过巴州义释严颜起，至逍遥津曹操逼宫止。四是戏码文武搭配，如民国九年十二月十八日丹桂第一台日戏共十出，文、武戏各占五出。后来根据上海观众的爱好，渐多安排文武兼备的戏，如民国十九年四月八日上海舞台日戏共十出，其中有文有武的戏两出。同时演员也以文武全材为号召，如麒麟童为"优等文武艺员"，王灵珠为"优等青衣文武花旦"，高庆奎为"正宗文武唱做全材须生"，李吉瑞为"剧界泰斗文武老生"等。五是为适应上海观众看戏看"过瘾"的要求，主要演员常演双出。如民国十二年四月一日春华舞台罗筱宝、绿牡丹合演《黄鹤楼》、《三娘教子》双出，民国十三年四月二十七日亦舞台马连良、白牡丹合演《贩马记》、《打渔杀家》双出。四十年代麒麟童演双出更是常事。此外，还有名演员大会串，如民国三十五年天蟾舞台推出十二生肖戏：班世超的《拿金鼠》，董芝兰、梁次珊的《小放牛》，高维廉、张宏奎的《飞虎山》，孙盛武、骆鸿年的《兔宫捣药》，王泉奎的《锁五龙》，魏莲芳、班世超的《白蛇传·金山寺》，袁世海的《马踏青苗》，李玉茹、叶盛长的《苏武牧羊》，李少春的《美猴王》，叶盛章的《时迁偷鸡》，李少春、叶盛章、李玉茹的《杀狗劝妻》，李少春、李玉茹、叶盛章、袁世海、马富禄、高维廉、叶盛长、魏莲芳、李幼春的《猪八戒盗魂铃》。其中主要演员都演双出以上。

五、反映了当时的售票方式。早期是案目制，歌舞台、丹桂第一台、大舞台、老共舞台、亦舞台、上海舞台等的戏单左上角，都盖有案目的名章。三十年代以后渐取消案目制，改为门售戏票（也可电话定座），对号入座。早期最高票价是花楼或包厢，以后优等官厅逐渐升为最高价。儿童半票，并有最低票价的"仆票"。在演员阵容不变的情况下，日戏票价较便宜。

六、演出时间。日戏十二点三十分开演，二三十年代每周安排二三次，演员阵容与夜戏相同；夜戏天天有，十八点三十分开演。早期演出时间长，均有十出戏左右。如演大戏或连台本戏，也前加折子戏。

七、专业和业余的合作交流。有时票友应邀和专业戏班同台演出，如民国十八年三月二十四日上海舞台日戏中，有三出是票友演的：琴第女士的《四郎探母》、王子春君的《落马湖》、曹俊佩女士的《打鼓骂曹》。

八、演出习俗。逢年过节，在开演时加演跳加官或吉祥戏。如民国九年十月十日（当时的国庆节）新舞台加演《加官财神》；民国三十三年春节，大舞台演出连台本戏《西游记》，前场加演《五福灵官》、《天官赐福》、《加官进爵》、《加官进福》、《招财进宝》，由张翼鹏等主要演员担任，戏单上还有"恭贺新禧"字样。

九、剧场的变迁。上海的剧场翻建、改造、移址和前后同名者甚多，从戏单上可见一斑。

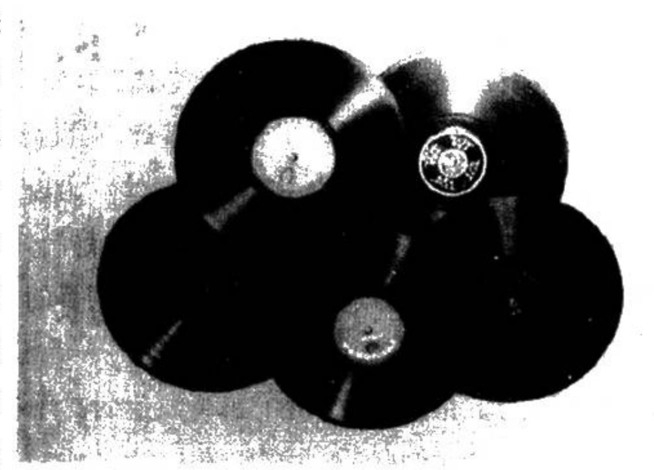
如清末新舞台在十六铺，二十年代的戏单上已迁至九亩地。二十年代的共舞台在法大马路（金陵东路），非今之共舞台（延安剧场，在延安东路），故通称“老共舞台”，以示区别。

十、当时的社会情况和时代背景。如宣统二年(1910)新舞台戏单上印有“凡自租界到本舞台之车辆已由本舞台包缴车捐于总工程局，故可直达本舞台门口”。因新舞台在华界，两地牌照不同。上海沦陷期间，大舞台的戏单上注明“奉当局谕，为保持安全起见，请随时留意座位四周，如有发现障碍物件请即报告帐房间，千乞谨慎为荷。请随带市民证”。可见当时在敌伪统治下的肃杀之气。

除戏单外，还有为宣传某演员或剧目而印的特刊，在剧场分送。如民国二十一年雪艳琴来天蟾舞台演出，由“雪社”编辑了《雪艳琴唱词》，民国二十七年卡尔登戏院演《香妃恨》，曾印特刊，介绍该剧及主要演员麒麟童、王熙春的文字照片。

京剧老唱片 京剧录制唱片始于清光绪年间，至民国初年先后录制了谭鑫培、何桂山、陈德霖、龚云甫、德鲲如、李吉瑞等数十位知名演员的唱片百余种，其中很大一部分流传至今。

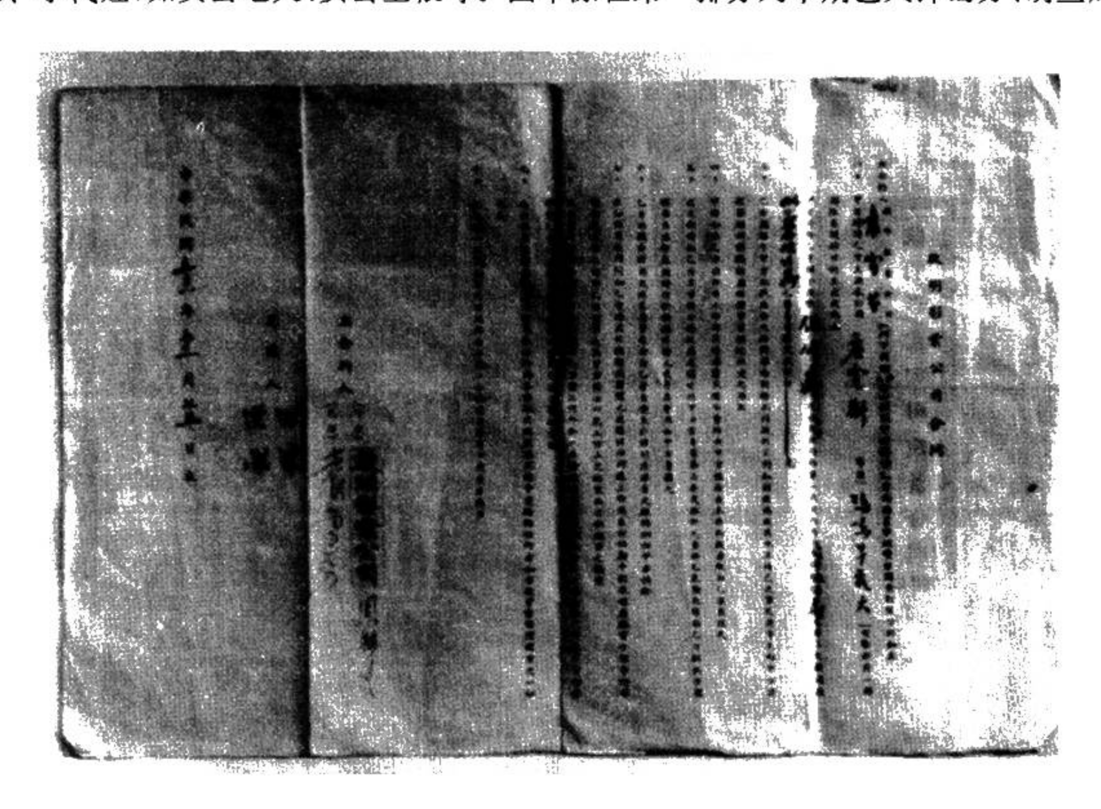
辛亥革命以前录制京剧的全都是外国唱片公司，且都集中在上海。最早录制京剧唱片的有两家公司：一家是“谋得利”洋行经营的 Victor（胜利，一译“物克得利”或“物克多”）唱片公司，另一家是“老晋隆”洋行经营的 COLumbia（哥仑比亚，一译“歌林”或“克伦便”）唱片公司。这两家公司主要是录制上海本地演员的节目，如哥仑比亚唱片公司录有羊长喜、十一盏灯、李长胜等人的《四郎探母》、《打龙袍》成套唱片；胜利公司录制的《乌盆记》、《黄金台》等唱片也是本地演员演唱的。它们偶尔也收录一些来自北方，短期在上海逗留演员的节目，如花脸金秀山随谭鑫培来沪演出，胜利唱片公司为他录制了《御果园》、《洪羊洞》、《草桥关》、《铡美案》、《牧虎关》、《白良关》等唱片。但是，这两家公司的京剧唱片有一个问题，就是它们往往请一些本地演员，如小丑冯二狗、小荣祥、孙瑞堂等，假冒当时的京剧名家录制唱片发行。谭金培、孙菊仙、周春奎、双处、王凤卿、刘鸿声、龚云甫、三麻子、王长林等都有大量的假唱片传世，不过这些假唱片也在一定程度上反映了当时京剧演唱艺术发展面貌。



民国以前，真正有专家策划、较全面的录制当时京剧大师演唱节目的是上海百代唱片公司。百代公司于清朝末年第一次在北京录音，到民国初年先后录制了京剧各个行当的代表人物和各个艺术流派的代表性剧目数十余种。其中有谭鑫培的《洪羊洞》、《卖马》等七张

半唱片，有奎派老生许荫棠的《赶三关》、《摘缨会》等唱片，有孙派老生双处的《雪杯圆》、《捉放曹》、《浣纱记》、《打金枝》等九张唱片，有南派老生三麻子的《徐策跑城》、《三搜索府》、《灞桥挑袍》、《扫松下书》等唱片，有谢宝云的老生唱段《让成都》、《打鼓骂曹》唱片；有汪笑侬的《刀劈三关》、《八义图》、《马前泼水》、《孝妇羹》等唱片，有刘鸿声的《完璧归赵》、《苏武牧羊》等唱片，有汪派老生王凤卿的《让成都》、《斩华雄》、《鱼肠剑》等唱片，有花脸泰斗何桂山的《大回朝》、《铡包勉》、《御果园》三个唱段的唱片，有金秀山的《牧虎关》、《刺王僚》等唱片，有姜妙香的旦脚唱段《战蒲关》等三张唱片，有老旦龚云甫的《游六殿》等唱片，有武生李吉瑞的《风波亭》、《连环套》、《宏碧绿》等唱片，有杨小楼的《落马湖》、《连环套》等唱片，有丑脚李百岁的《喜封侯》等唱片，有武丑张黑的《盗银壶》唱片，有海派名家小达子以及票友王雨田、乔荩臣的唱片。这些传世的京剧老唱片大部分收藏在上海图书馆音像视听部，私人也有收藏。

沪剧先辈图　民国二十三年(1934)申曲歌剧研究会成立时设立，原称申曲歌剧研究会历代先辈图。该图仿家族祖先牌位样式，高二百六十厘米，宽一百零一厘米，周围彩绘有帐幔、流苏、木主、供桌、烛台等图像，图心为白色，从上到下分九排用毛笔书写已故沪剧艺人三百七十三人，其中男三百一十五人，女五十八人，据说初设立时只记录男性，女性艺人的名字是二十世纪四十年代后陆续添录上去的。此图系根据艺人们的回忆记录的，有些人只有绰号、排行无正式名姓，如葛公老大、张公老二、周公老三等，还有的有名无姓，统以“贯”字代姓，如贯公毛大、贯公全根等。图中除在第一排分列早期艺人许霭方、胡兰卿外，



其他沪剧史上著名艺人大都记录在内，如施兰亭在第四排，丁少兰在第五排，孙是娥在第八排等。该图是一份完整的沪剧演员题名录，对研究沪剧发展史具有一定的参考价值。现藏上海沪剧院档案室。

袁雪芬与启明影业公司订立的两份合同 民国三十六年(1947)十二月二十五日和民国三十七年一月二十九日，袁雪芬与启明影业公司订立两份合同，拍摄由应云卫导演的《鸡鸣早看天》和南薇导演的《祥林嫂》。合同纸为三十九厘米乘二十七点五厘米，内容为双方的权利、义务及应予遵守的规定。立合约人甲方由启明影业公司周振明签名，乙方由袁雪芬签名。《鸡》片合约共十条，见议人为田汉、洪深；《祥》片合约共十四条，见议人为应云卫。

袁雪芬是越剧界最先参加拍摄电影的演员，《鸡鸣早看天》和《祥林嫂》也是她最早拍摄的两部影片。

两份合同原件由袁雪芬收藏。(见上页图)

报 刊 专 著

上海地区早在元朝末年便产生了历史上最早记载戏曲女演员的《青楼集》。明代至清中叶以前，上海地区的淞江、青浦、嘉定一带，文人众多，著书、刻书、藏书的风气甚盛，其中不乏论曲之作。如何良俊的《四友斋丛说》、陈继儒的《批评西厢记》、《批评琵琶记》，徐迎庆的《南曲九宫正始》等。剧本集也有不少家刻本与坊刻本。如范文若《博山堂传奇》、黄之隽的《㹠堂乐府》，周稚廉的《容居堂传奇》、夏秉衡的《秋水堂传奇》等。

清道光二十三年(1843)上海开埠，经济日趋繁荣，出版业发达。开埠当年，上海就出现了最早的铅印出版机构——墨海书馆。以后陆续创办的著名出版机构，如清光绪二十三年(1896)的商务印书馆，清光绪二十八年的文明书局；民国元年(1912)的中华书局等。至民国初，上海已是报馆、书局林立，望平街有“报馆街”之称，河南路(棋盘街)有“文化街”之称。商业、娱乐业的繁荣，不仅使国内一些有影响的戏曲班社和艺术形式以及西方艺术集中于此，也使全国各地的文人及留洋文人交汇于此，各种新、旧思潮争取舆论阵地，借助于出版业的便利，评论、新闻很快就活跃起来，为当时上海戏曲评论及戏曲报刊的兴盛提供了客观条件。创办于清同治十一年(1872)的《申报》，自当年五月起便开始登载戏院广告，发表《戏院琐谈》一类短文。王韬、孙玉声等一批著名新闻界才子也撰写了不少评剧、评艺的文字及竹枝词等。维新派在上海创办的综合性文艺小报，如清光绪二十三年的《游戏报》、光绪二十七年的《世界繁华报》、《笑林报》等，均设有论曲栏目，是近代报载剧评文章之滥觞。至光绪三十年，陈去病、汪笑侬等人发起创办了我国历史上第一种以戏曲为主的文艺期刊 ——《二十世纪大舞台》，宣传用戏剧这一形式去“改革恶俗，开通民智，提倡民族主义、唤起国家思想”。该刊设“论文”、“传记”、“剧本”、“图画”、“批评”等栏目。形成了日后专业戏剧期刊的雏形。此后，上海出版了一系列专业戏剧期刊或以戏剧为主的综合文艺刊物。著名的如《剧报》(民国元年 5 月冷御秋主编)、《歌场新月》(民国二年王笠民主编)、《新剧杂志》(民国三年夏秋风主编)、《剧场月报》(民国三年 11 月王笠民主编)、《俳优杂志》(民国三年 9 月冯叔鸾编辑兼发行)等。

上海专业戏剧报纸的产生晚于期刊。郑正秋在清宣统元年(1909)至民国元年在《民呼报》、《民吁报》、《民立报》发表总名《丽丽所剧谈》的剧评文章，被视为报载专业剧评的发

端。民国元年，郑正秋又创办了第一份单一戏剧内容的《图画剧报》，除此之外，《申报》、《新闻报》、《字林沪报》等各大报纸均有戏曲专栏。各游乐场所也有各自的《游艺报》，如《新世界》(1916年)、《劝业场日报》(民国六年10月豫园)、《新舞台日报》(民国六年12月)、《笑舞台》(民国七年4月)、《先施乐园日报》(民国七年8月)、《新丹桂舞台日报》(民国七年9月)等，均设有戏曲广告及剧评栏目。众多的报纸、刊物形成了评剧、评艺的兴旺局面。

民国八年"五·四"运动以后，上海的戏曲报刊步入了全面繁盛时期。各种专业戏剧报纸、期刊、画报、专刊、专著等如雨后春笋般涌现出来。据已知的资料统计，从二十世纪二十年代起至四十年代初，在上海出版的各种戏剧报刊专著，约有二百至三百种。

以戏剧报纸而言，这时期冠以"戏"名的大、小报纸就有《戏》、《戏海》、《戏剧报》、《戏剧日报》、《戏剧周报》、《戏世界》、《戏剧世界》等。《戏报》的同名报纸约有五六种。影响最大者，首推民国十五年12月8日创刊的《罗宾汉》报，主编朱瘦竹，该报的"京剧评论"，"掌故"、"动态"、"名伶消息"、"趣闻轶事"等，内容极为丰富，销路极广，故被小报界誉为"戏报鼻祖"和小报界的"四大金刚"之一。民国十七年9月5日夏月润、周信芳、欧阳予倩等人创办的"上海伶界联合会"机关报《梨园公报》，聘孙玉声为主编，以其连载文章的质量和剧本资料的珍贵而引人瞩目，虽办报时间仅三年，其影响不亚于《罗宾汉》。

以戏曲期刊而言，这一时期较著名的就有十几种，如姚民哀主编的《戏杂志》(民国十一年创)、刘豁公主编的《戏剧月刊》(民国十七年)、吴我尊、张古愚主编的《戏剧旬刊》(民国二十四年)，以及由该刊脱胎而来张古愚主编的大型期刊《十日戏剧》(民国二十七年)。这些期刊都已更加专业化、大型化、分类更细。大多以研究、介绍京剧、昆曲为主，发表大量评介剧目、演员，研究剧种历史，探讨表演艺术、舞台布景的专业文章，并配有大量舞台照片和彩色图片。

二十世纪二三十年代，京剧的著名演员几乎都曾荟萃于上海，把上海作为交流和锻练技艺的场所，因此上海也出现了一批著名演员个人专集、画册。早在民国初年，柳亚子编辑出版了冯子和的个人专集《春航集》，再如，民国十六年出版的《梅兰芳》、民国十七年《梅兰芳专号》、民国十八年《尚小云专号》、民国十九年《程砚秋专号》、民国二十年二月《杨小楼专号》、民国二十年六月《荀慧生专号》、民国二十一年九月《谭鑫培专号》等。

除了报纸、期刊、专刊外，这一时期值得一提的是上海出版了一些巨型的戏曲专著。如民国十五年大东书局出版的两大册《鞠部丛刊》(周剑云主编)；民国四年至民国十四年中华图书馆的四十集《戏考》(王大错编)；以及大东书局的《戏学汇考》(许志豪编)；大东书局的《梨园影事》(徐慕云著)等。均收罗闳富，资料珍贵，且较有系统，被称为戏剧出版物中"较伟大"，"很有价值"(钱化佛《三十年来之上海》)的著作。

伴随报刊专著的大量出版，一批在上海具有名望和影响的剧评家、办报人脱颖而出，较著名的有孙玉声、郑正秋、冯叔鸾、姚民哀、朱瘦竹、刘豁公、苏少卿、张古愚、吴我尊、郑过宜等。他们对戏曲的研究和评论及大量报刊专著的出版，对当时上海戏曲舞台的繁荣，尤其是京剧南派的繁荣和发展，起了推动作用。

二十世纪四十年代，上海戏曲评论与报纸期刊出版承前启后，有了更大发展。如新创刊的张古愚、郑过宜主办的以研究京剧为主的《中国戏剧》月刊（民国三十五年）；赵景深、庄一拂主办的以研究古代戏曲史为主的《戏曲》（民国三十一年）等较有影响。随着上海地方剧种的兴起、壮大，这一时期出现了较多地方剧种的专业报纸、期刊、画报、专刊，引人注目。沪剧专业报刊有《申曲剧讯》（民国二十九年8月）、《沪剧周刊》（民国三十五年）、《申曲日报》（民国三十年）、《沪剧万象》（民国三十八年10月）等；越剧专业报刊有《越剧月刊》（民国二十九年9月）、《上海越剧报》（民国三十年）、《越剧日报》（民国三十年9月5日）、《越剧报》（民国三十五年4月）、《越剧万象》（民国三十八年）等。这些地方剧种的报刊有不少办刊时间延续到了1949年中华人民共和国成立前夕，为上海地方戏曲剧种的发展起了积极的作用。

中华人民共和国成立以后，政府颁布了“改戏、改人、改制”的方针政策，投入了大量的人力物力，组织戏曲工作者进行戏曲遗产的挖掘和整理工作。逐步出版了一系列大型资料汇编和专著，如《华东地方戏曲介绍》（1952年11月上海新文艺版）、《华东地方戏曲丛刊》（1954年10月上海新文艺版）、《华东戏曲剧种介绍》（1955年6月上海新文艺版），系统地对华东地区各剧种进行调查，并收集剧本及剧种历史资料，经反复研究考证，最终出版，成为具有珍贵资料价值的戏曲文献。1959年9月上海戏剧家协会与上海市文化局编辑的《中国地方戏曲集成·上海卷》，汇集了上海地区沪、越、京、昆、淮、扬、滑稽等剧种的代表剧目，是整个《中国地方戏曲集成》丛书中的一种，具有重要的史料价值。中华人民共和国成立后，上海传统剧目汇编编辑委员会花费了十余年时间，整理出版的《传统剧目汇编》，共六百五十万字，更是一部空前规模的剧本丛书。全书五十八集，从1959年起出版，至1963年出齐，收录了近代以来上海戏剧舞台上各个剧种的流行剧目，是上海迄今为止最大的剧本汇编。上述巨作不仅挖掘、保存了珍贵的戏曲遗产，也为当时的戏曲改革，剧目的推陈出新起了积极推动作用，更为后世留下了重要的资料。除此之外，专业性的常设戏剧理论刊物有《戏曲报》（1950年上海市文艺处戏剧室创编），《上海戏剧》（1959年8月上海戏剧家协会创办）等数种。总结表演艺术的演员个人专著有盖叫天的《粉墨春秋》、徐凌云的《昆剧表演一得》、华传浩的《我演昆丑》等。

1976年粉碎“四人帮”以后，上海出现了一批学者个人研究专著，如陆萼庭的《昆剧演出史稿》、蒋星煜的《明刊本西厢记研究》、徐扶明的《元代杂剧艺术》等。戏剧理论刊物则有上海戏剧学院创办的《戏剧艺术》、上海戏剧家协会创办的《上海戏剧》、上海艺术研究所创

办的《新剧作》等，在戏曲史、戏曲理论和戏曲艺术本身的研究方面，在全国都有一定影响，为上海地区的戏曲繁荣起到积极的推动作用。

青楼集　戏曲史料。元代夏庭芝撰，成书于至正十五年(1355)。夏庭芝，字伯和，号雪蓑，华亭(今上海市松江县)人。约生于元朝延祐年间，卒于明初。夏氏出身云间"文献故家"，家中藏书极富，受环境熏陶，夏庭芝亦成为一位"文章妍丽"的散曲作家。并与钟嗣成、朱经、张择等戏曲作家为同道好友。其作品今多不存。惟《青楼集》一部完整传世。该书是夏氏于元末战乱之余，"追忆曩时诸伶姓氏而集"。它分条记载了元朝几个大城市一百一十余个妓女的事迹。这些妓女大多为戏曲、曲艺演员，包括杂剧、院本、诸宫调、说话、歌舞、器乐等方面的著名艺人。如"杂剧为当今独步，驾头、花旦、软末泥悉造其妙"的珠帘秀；"闺怨杂剧为当时第一手"的天然秀；长于驾头杂剧的南春宴；善绿林杂剧的国玉第、天赐秀、平阳奴；工于花旦杂剧的荆坚坚；旦末双全的朱锦绣、燕山秀；"专工南戏"的龙楼景、丹墀秀等等。书中逐一介绍了她们的表演技艺和艺术特长以及她们"名重京师"、"驰名淮浙"的艺术生涯，并介绍了她们的生活轶事、社会交往。其中还涉及到当时男演员三十余人和戏曲、散曲作家、诗人及"名公士夫"五十余人的事迹。这些内容较集中地反映了元代演剧活动的历史情况，是一部罕见的专为一代女演员立传的专著，具有较高的史料价值，该书刊行的版本较多，有明·无名氏辑《说集》本；清顺治三年(1646)《重校说郛》本；清道光重刻《古今说海》本；《绿窗女史》本；《续百川学海》本；清宣统间长沙叶氏《双梅景⑰丛书》本；《中国文学参考资料小丛书》本。此外，尚有几种抄本，目前能见到者惟有北京大学所藏之清嘉庆七年(1802)赵魏抄本。其中，《说集》本与其他刊本的内容，文字有不少相异之处，序跋也较为丰富，是较重要的古本。1959年，中国戏曲研究院将各刊本(赵魏抄本除外，该本发现于1961年)作详细校勘，收入《中国古典戏曲论著集成》丛书，是为目前通行的本子。

四友斋丛说　笔记。著者何良俊，字元朗，号柘湖，明华亭(今上海市松江县)人。嘉靖中以岁贡生入国学，特授南京翰林院孔目。后弃官归隐。专事著述。《明史》言其"少笃学，二十年不下楼"。《松江府志》亦谓其"于学无所不窥"。他家有清森阁，藏书四万卷，几乎"涉猎殆遍"，故以博学称于时，自称与古人庄周、王维、白居易为友，因名所居曰"四友斋"。对戏曲亦颇爱好，家蓄戏班，"曲皆手自校定"，曾聘著名曲师顿仁，研讨音律。此书亦以搜采广博见称，所汇多明代掌故，分经、史、杂记、子、释道、文、诗、词曲、续史等十七类，共三十八卷。其谈曲论剧之语，主要载于卷三十七《词曲》之部，共三十条。分别叙述南戏和元杂剧的源流和兴衰，品评作家作品的高低得失，提出了"填词须用本色语"，"不可刻画太过"的著名本色理论。批评"《西厢》全带脂粉，《琵琶》专弄学问，其本色语少"。而推崇南戏《拜月亭记》的本色语言。又主张作剧须恪守音律，"宁声叶而辞不工，无宁辞工而声不叶"。这些戏曲主张对万历年间出现的吴江派具有重要影响，他对《西厢记》、《琵琶记》、《拜

月亭》三剧的评价，也引起了广泛争论。

此书存明万历七年(1579)所刻三十八卷足本，1958年中华书局据此标点重印出版，其卷三十七《词曲之部》，于民国元年(1912)被收入邓实编辑之《古学汇刊》，与徐复祚《三家村老委谈》中论曲各段，合题《何元朗、徐阳初论曲》。1959年，又被收入《中国古典戏曲论著集成》题为《曲论》。

玉华堂日记　明潘允端撰。近人陈端忠在市肆发现，姚光有该书购得情况的说明。现藏上海博物馆。潘允端(1525——1601)字仲履，号充庵。嘉靖朝刑部尚书潘恩次子。嘉靖四十一年(1562)进士，初授刑部主事，历任南工部榷龙江关税、兵部宪副分巡、四川右布政使等职。万历五年(1577)退职归里，筑豫园自娱。

《日记》系潘氏退居后所撰，每两页记一月。每页为十六真格，前页第一格稍低刻一“月”字，以备填写月份，其余每格之首均刻定日期，自初一至十五日，后页十六至三十日。中缝鱼尾下有“日记”二字，平线下刻“玉华堂”三字。《日记》自万历十四年正月十六日记起，至万历二十九年五月十一日止，计十五年，其中仅残缺万历二十六年正月、二月前半月。

玉华堂原是潘氏为奉养其父所构筑的豫园中的主要厅堂，也是他“读书静修”所在(见《豫园记》)。潘等演戏主要在豫园乐寿堂(即三穗堂)中进行，这里几乎是“无日不开宴，无日不观剧”。各地戏文子弟和士大夫家乐竞相争艳斗奇，不仅有吴门子弟演唱的昆山腔，并且还有弋阳、余姚、太平等地艺人演唱的地方戏曲声腔，五方之音，汇于一堂；从雏伶、小厮的拍手清唱，到梨园艺人的整本大戏，《日记》对此均作了忠实的反映。

从《日记》中可了解到，在诸多声腔中，潘氏最崇尚的是徐缓柔和、清丽婉转的昆山腔，如丙戌年五月十三日：“午后，请(吴)曲石、(王)贞庵、(顾)研山、(徐)南孺、易斋及梅岩弟、移席于家，吴门梨园众皆称美，一更散。”常在乐寿堂中演出的戏班除各地梨园外，尚有曹成、杨成、何一、三峨等民间职业班社；家乐有秦凤楼、顾亭林、顾青宇、陈明所、姚家等班。《日记》还为我们提供了一批明代戏曲艺人名单，有呈翰、呈清、呈余、练川、麦可、魏桂、白四、金奇等人，其中有的是潘宅的家乐小厮和歌姬。潘氏还记载了经常演出的剧目，有《岳武穆》、《存孤记》、《蔡伯喈》、《宝剑记》、《拜月亭》、《荆钗记》、《西厢记》等。

《日记》中还有曲艺演出及园林建筑，民情风俗等的著录。作者与知名文人王世贞等的交往也有点滴交代。潘家是明代万历年间上海地区的名门望族，《玉华堂日记》所记的戏曲活动对研究明代上海地区的戏曲声腔流布、艺人的生活情况及士大夫审美情趣，都有十分重要的史料价值。

绛芸馆日记　作者佚名。抄本，二十四册，用毛边纸抄写，首册又题名为《绛芸馆省身日记》，藏上海市图书馆。日记起自清同治十年(1871)，止于光绪八年(1882)。光绪八年的日记，具体日期坏蚀不存。综合同治十三年三月二十九、四月初五，光绪三年八月十五以

及日记中其他的零星记录，可知作者为杭州人，早年生活于故乡，清道光二十八年(1848)移居上海，咸丰八年(1858)曾回乡。后因太平天国，到同治十三年共有十六年不履乡土。他出身富裕之家，好吃喝游乐，同治七年因失去官职而家境中落，后在上海某衙门(日记中称“关”)有一闲职。擅于绘画，装裱字画(工花卉仕女)，酷嗜戏曲。交往的画友有任伯年、朱德甫、蒋筠坡等，并与杨月楼、孙菊仙、周凤林、韩桂喜、杜蝶云等众多戏曲、曲艺演员友善，与一些中层官僚亦有交往，经常参加堂会、贺寿等活动。日记中有大量观剧与艺人交往的内容，共记录戏馆、茶园二十九所；京、昆、徽、梆子、粤、花鼓、滩簧及外国影戏等十一个剧种；演员八十九个；剧目六十六个；从演员、剧目、剧种到戏馆、演出形式、观众等各方面留下了近代上海珍贵的戏曲史料，其中有关杨月楼、孙菊仙、十三旦(侯俊山)、周凤林等的内容是研考他们生平的可靠资料。另外日记还杂记了豫园萃春堂登高，船舫厅的春兰花会，点春堂的京戏堂会，大东门的地藏灯会，三茅阁桥的三茅会等乡土风俗活动。

梨园声价录　戏曲史料集，著于清光绪二年至三年(1876～1877)间，以稿本行世。作者在正文“小引”中署名“皖北游戏道人”，从书后所附《梨园声价录续题词汇稿》的题署，可知作者为孙默(字颀石)，全书分上、中、下三品，综合记录了同、光年间上海的梨园状况，品评了作者十余年中所见闻的演员。所及上海京剧（含梆子、徽戏）演员孙菊仙、周春奎、孙春恒、熊金桂、常子和、大奎官、任七、杨月楼、黄月山、李春来、十三旦、韩桂喜、杜蝶云、三麻子等一百五十余人，以行当分类排列，标明各人籍贯（不详者阙如）、所隶戏院、行当、剧目及角色等。上品演员并有赞语诗一首，概评其艺术特色。正文前有云间小玉溪生，皋顽艳生分别撰于光绪三年的序和作者撰于光绪四年的小引。正文后所附《梨园声价录续题词汇稿》收序、跋、诗、文若干篇。上、中、下品演员赞语诗曾于清光绪三年 5 月 19 日和 8 月 30 日在《申报》刊出，演员人数与品次和传世之稿本略有不同。上海艺术研究所藏有传抄本。

新印校正滩簧(二种)　戏曲剧本集。清光绪年间出版的滩簧剧本集。一函六册，包括《清韵阁校正滩簧》,《绘图滩簧雅集》二种。《清韵阁校正滩簧》，清光绪十八年(1892)上海清韵阁校印，是迄今可见的上海地区最早的滩簧剧本集，共收苏滩剧目二十四种:《上寿》、《赐福》、《受吐》、《独占》、《酒楼》、《反诬》、《养子》、《出腊》、《玩笺》、《错梦》、《乔醋》、《惠明》、《寄柬》、《拷红》、《哭魁》、《断桥》、《梳妆》、《青炭》、《草囤》、《嫖院》、《逼休》、《八阳》、《当中》、《招串》。前附滩簧基本曲调工尺谱、锣鼓经。《绘图滩簧雅集》，清光绪年间上海理文轩石印本，收滩簧剧目《劝农》、《赏荷》、《借茶》、《斋饭》、《活捉》、《游殿》、《秋江》、《问探》、《下山》、《戏叔》等十种。前附人物绣像。现藏上海图书馆。

二十世纪大舞台　我国第一种以戏曲为主的文艺期刊。清光绪三十年(1904)十月由陈去病、汪笑侬等创办于上海，原定月出二册，刊行两期后即被清政府查禁。此刊“以改革恶俗，开通民智，提倡民族主义，唤起国家思想”为宗旨。积极鼓吹戏曲改良，民族民主革命色彩浓烈。共辟有“图画”、“论说”、“传记”、“传奇”、“班本”、“小说”、“丛谈”、“诙谐”、“文

苑”、“歌谣”、“批评”、“记事”、“答问”等十六个栏目。除小说栏外，其余均与戏曲有关，两期中发表有《安乐窝》等传奇剧（片断）四个，《长乐老》、《拿破仑》等京剧班本（选场）四种；《发刊词》、《论戏剧之有益》等论文三篇；以及伶人便照、剧评、梨园纪事等内容。主要撰稿者为陈去病、柳亚子、汪笑侬、孙寰镜、欧阳巨元诸人。刊物发行至日本、新加坡、香港及国内各地，孙中山创办于香港的《中国日报》专门介绍此刊，评价甚高。现藏于上海图书馆。



海上梨园新历史　戏曲综合资料集。作者署名茗水狂生，撰于清宣统元年（1909），次年由上海小说进步社印刷出版。鸿文书局发行，平装，小三十二开本，依次是“名伶列传”、“遗珠补录”、“歌舞丛谈”、“剧名录”。另附有“各名伶拿手戏表”、“游戏文”等。全书介绍了小叫天（谭鑫培）、孙菊仙、汪笑侬、王鸿寿等八十六位在上海有影响的京剧演员的生平艺事，七十一位演员的拿手戏目。“剧名录”中列有《三门街》、《潘烈士投海》等一百零六出当时京剧舞台上的新戏，内容均为作者观剧见闻的记录和鉴评，书前有作者自序和吴门伧楚序二篇。现藏上海图书馆。

图画剧报　戏曲专业报纸。民国元年（1912）11月9日创刊于上海。初创时，由郑正秋负责，日出八开单面印刷二张，分设游戏画、新闻画、戏画三大类。其中戏画主笔沈伯诚，先后刊载了谭鑫培、孙菊仙、贾璧云、杨瑞亭、盖叫天、夏月珊、小达子等名伶在丹桂第一台、大舞台、新舞台等剧场上演的《定军山》、《失街亭》、《空城计》、《徐母骂曹》等戏绘画。由于该报格式新颖图文并茂，所以出版后风行一时。民国二年春夏之交，由詹禹门接编，报式改为四开四版。除第三版专刊戏院广告外，其他版分设“捷报”、“文苑”、“粉墨月旦”、“八面观”、“指南针”、“杂著”、“余说”等栏目，每期各版中央均插一名伶舞台绘画一幅，其中毛韵珂、夏月珊、孙菊仙、夏月润演出的《双鸳鸯》、《新茶花》、《血泪碑》、《黑籍冤魂》等新剧绘画与有关评论文字，反映了资产阶级改良思潮对京剧的影响，深受读者青睐。以后因销路下跌，被迫于民国六年停刊。

歌场新月　戏曲期刊。民国二年（1913）11月创刊于上海。歌场新月社编辑，民友社发行，王笠民主编。月刊，十六开本。万柳红鹃馆主写发刊词，毛凤和、恽铁樵等人写祝词。分设“名伶小影”、“话雨楼剧谈”、“伶人事略”、“梨园琐志”、“论说”、“文艺”、“剧谈”等栏目。刊登了梅兰芳、贾璧云、小达子等人的剧照，发表了谢痞云的传奇剧本《蝴蝶梦传奇》和陆辅的新剧剧本《社会钟》。“剧谈”和“文艺”栏主要撰稿人有笠民、醉侬、瘦鹃、一鸣等。共出二期。

剧场月报　戏剧期刊。民国三年（1914）11月创刊于上海，月友社总发行，编辑兼发行人王笠民。月刊，三十二开本。分设“图画”、“论说”、“剧谈”、“脚本”、“小说”等栏目。刊

登了新旧剧代表人物欧阳予倩、贾璧云、吴我尊、管小髭、马绛士、梅兰芳等人的照片和剧照。内容侧重新旧剧评论和剧本，前者评论了丹桂第一台、大舞台、春柳剧场等演出的新旧剧目。主要撰述人有冯叔鸾、周瘦鹃、王笠民、轻尘等人。后者发表了《卖头》、《美人鲸背记》等剧本。此外，该刊还发表了《春柳剧场各剧一览表》等。民国四年2月停刊，共出一卷三期。

啸虹轩剧谈　戏曲评论集。冯叔鸾（马二先生）著，民国三年（1914）中华图书馆出版。上、下两卷。上卷集作者《戏剧改良论》等剧论文章三十一篇；下卷以《贾璧云之鸿鸾禧》为首，集剧评文章三十三篇，以及附卷《海外剧场拾零》、《名伶轶事》（五则）等六篇。书中各文曾分别发表于《大共和日报》、《神州日报》、《图画剧报》等报刊，正文前有丹斧序和作者自序各一篇，并有作者及华彦臣、熊松泉、许黑珍、汪优游、郑正秋等人照片十数帧；书中文章反映了作者改良旧戏的见解和清末民初的一些梨园史事。现藏上海图书馆。

戏　考　京剧剧本集。王大错编，上海中华图书馆民国四年（1915）开始陆续出版，



民国十四年出齐，共四十册。另附目录一册。收录京剧（包括部分昆剧、梆子）剧本单出五百多出，大多为传统剧目。也收录一部分当时上海京剧界新编的《宏碧缘》、《狸猫换太子》、《戏迷传》等剧目。各剧前附有故事提要、考证和评论，每册书前则附名伶便装照或剧照，配以文字说明。编者原意欲使看戏观众得以事先了解剧情及有关内容，帮助欣赏，故每一册扉页上均题："顾曲指南戏考某册"。其所录"须生、花衫、大面、老旦、小生、丑脚等，各种戏剧无不俱备"。单出收录标准也以能在舞台上演者为准。如《铁公鸡》仅收头、二、三本，《三门街》收头本至十本，《风波亭》则收全本等。因其内容详备，故编成后甚受京剧界人士及观众欢迎。其后所编各种京剧戏考，名目繁多，大多仿此书体例或汲取此书资料。

新世界　游乐场报纸。民国五年（1916）创刊，一度改名《药风日刊》与《新世界日报》，上海新世界游乐场出版发行。历任编辑有天南佛徒（夏小谷）、孙雪泥、周剑云、郑正秋、奚燕子、张心芜、夏梦呤、王小逸等。四开四版，日刊，为上海最早的游乐场报纸。一、四版皆载该游乐场各游艺地点剧目名录、戏场、戏班时刻表；二、三版分设"社论"、"笔记"、"拾零"、"戏评"、"文苑"、"小说"、"歌谣"、"笑林"、"梨影"等栏目。内容侧重小品文、连载小说、剧目评论、名伶轶闻等，不时刊载艺伶剧照与小传。主要撰述人有戚饭中、刘秋影、翁小琴、许仲华等。中间数度休刊，约于民国十六年3月正式停刊。

大世界　游乐场报纸。民国六年（1917）7月1日创刊，黄楚九创办。历任主编为海上漱石生（孙玉声）、刘山农、许天马。徐行素助辑。四开四版，日刊。为上海大世界游乐场的专刊。首版为《大世界俱乐部一览表》，专载大世界内各剧场上演剧目之广告以及各戏班

演员名录。第四版刊登来沪剧团的各类宣传广告和对奖号码。第二、三版分设“滑稽世界”、“优孟世界”、“游艺世界”等栏目，内容侧重大世界戏班、剧团和艺伶演艺介绍和名伶小传。先后介绍了在该场内大京班(后改名为乾坤大剧场)演出的京剧演员如金少山、孟小冬、碧云霞、琴雪芳、汪碧云、张少泉、粉菊花、郑法祥、童信卿等。各栏主要撰述人有郑子褒(梅花馆主)，邓散木、许月旦、曹痴公、朱大可、刘豁公、郑过宜、席苯伯等。民国十四年1月该报取消原栏目，改一、四版为戏目广告，二、三版以载社会小说与剧评为主，此后该报曾因故休刊两次，约于民国二十年夏停刊。

劝业场　游戏场报纸。民国六年(1917)10月21日创刊，上海劝业场出版、发行，总编苦海余生(刘沧遗)。民国七年8月21日起改名为《劝业场日报》，改由童爱楼主编。四开四版，日刊。首版是《豫园劝业场一览表》，专载场内各游艺地点、日夜场戏班、影院节目、艺伶名录和剧目说明书。第四版是豫园商场各类商业广告。第二、三版先后设过“演讲场”、“游戏场”、“大剧场”、“粉墨场”、“花月场”、“影戏场”、“说书场”、“文艺场”、“交际场”、“小菜场”、“劝业场”等栏目。其中“大剧场”、“粉墨场”、“影戏场”、“说书场”为戏曲专栏，内容侧重剧目评论、名伶小史、戏园变迁，曲界琐闻等。主要撰述人刘豁公、蒋著超、吴寄尘、刘恨侬等人，约于民国九年初停刊。

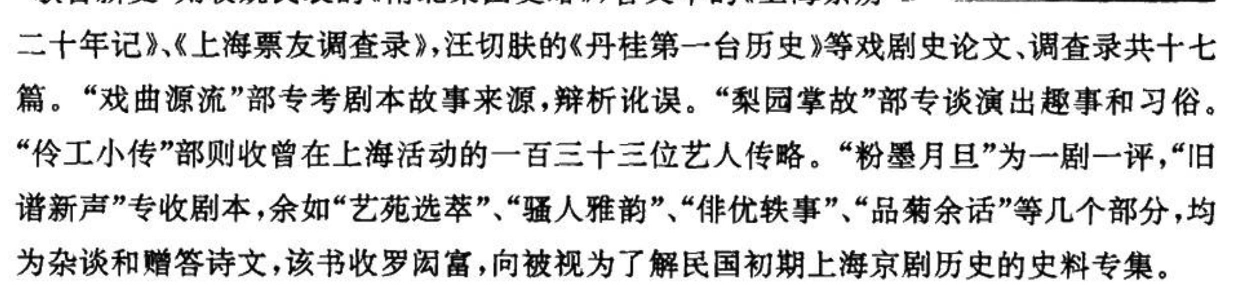
戏剧大观　戏曲论著。刘达(即刘豁公)编纂。民国七年(1918)2月上海交通图书馆出版。内容分“霓裳倩影”、“顾曲须知”、“京剧术语”、“俳优列传”、“粉墨阳秋”、“伶工趣事”、“梨园琐记”、“乐府新声”、“杂剧考证”九门。其中，“俳优列传”、“伶工趣事”记清末民初伶工轶事，以京剧为主、旁及秦腔、新剧。“粉墨阳秋”、“梨园琐记”收戏剧评论文章，保存了较多的上海地方戏曲活动史料。书前附剧照数幅。

先施乐园日报　游戏场报纸。民国七年(1918)8月9日创刊，上海先施公司游乐场出版，先后用过《先施乐园》、《上海先施乐园日报》之名。历任主编有周瘦鹃、朱心佛、钱择云、王天恨、刘恨我。曾用对开四版，四开二版和八开四版报式发行，日刊。第一版是《乐园游戏时刻一览表》、《活动影戏说明书》以及游乐场内各戏班演出剧目、艺伶名录；第二、三版分设“宣传台”、“电报房”、“通讯社”、“博物院”、“俱乐部”、“演说台”、“香粉台”、“茶话室”、“杂货摊”等栏目，内有不少栏目同戏曲有关，如舞台动态、剧目评论、戏班新讯、名伶小传。其中刘恨我的《谈谈上海的游戏场》连载十八期。此外还发表了不少名伶剧照和便照。民国十六年5月18日停刊，历时十年。

春航集　戏曲评论集。柳亚子辑，民国八年(1919)7月上海广益书局出版，上、下两册。此书为柳亚子和林百举、陈布雷、俞剑华、叶楚伧等人对京剧名旦冯子和赞誉文章的合辑。分“摄影”(照片)、“文坛”、“诗苑”、“词林”、“剧评”、“剧史”、“杂纂”等栏目。以书信、诗词、短文三种文体向读者介绍冯子和的简历与艺术，对《血泪碑》、《恨海》、《玫瑰花》等剧目及冯子和在剧中的表演有详尽的分析，反映了冯子和在戏曲改良运动中的情况，重要文章

有《余之冯春航观》、《春航别史》、《血泪碑本事》等。民国十三年2月和民国十四年3月又再版和三版。三版时摄影栏共登照片三十幅，比初版增加十幅。

菊部丛刊　戏曲史、论资料专集。上海交通图书馆民国七年(1918)11月出版，民国十一年11月再版。该书分“霓裳幻影”、“剧学论坛”、“歌台新史”、“戏曲源流”、“梨园掌故”、“伶工小传”、“粉墨月旦”、“旧谱新声”、“艺苑选萃”、“骚人雅韵”、“俳优轶事”、“品菊余话”十二部分。收录了清末至民国初期分散刊载于上海报刊杂志上的大量剧评、剧史研究文章和剧本。内容主要是京剧，也涉及梆子、昆曲、新剧(话剧)、曲艺等。其“霓裳幻影”是影集部，刊出汪桂芬、谭鑫培、陈德霖、王瑶卿、梅兰芳、袁寒云、汪笑侬等著名演员及票友的剧照、便装照共一百幅。而“剧学论坛”部则专收谈论戏剧改良的文章。“歌台新史”则收姚民哀的《南北梨园史略》，管义华的《上海票房二十年记》、《上海票友调查录》，汪切肤的《丹桂第一台历史》等戏剧史论文、调查录共十七篇。“戏曲源流”部专考剧本故事来源，辨析讹误。“梨园掌故”部专谈演出趣事和习俗。“伶工小传”部则收曾在上海活动的一百三十三位艺人传略。“粉墨月旦”为一剧一评，“旧谱新声”专收剧本，余如“艺苑选萃”、“骚人雅韵”、“俳优轶事”、“品菊余话”等几个部分，均为杂谈和赠答诗文，该书收罗闳富，向被视为了解民国初期上海京剧历史的史料专集。



天　韵　游戏场报纸。民国十一年(1922)4月15日创刊，上海永安公司出版，曾用名《天韵报》、《永安天韵报》、《天韵日报》。历任编辑骆无涯、王瀛洲、倪高风等，包天笑题刊名。四开二张，日刊。后改为书页式(即四开一张，可裁为四页，便于装订)。封面版均系该游乐场各剧场、各剧团演出广告，以及剧目与游艺项目一览表。二版不设固定栏目，内容侧重连载鸳鸯蝴蝶派小说和艺伶介绍及剧目评论，要文有《哀梨室戏谈》、《寒脂残粉录》、《最近春江花月志》等。主要撰稿人有刘豁公、郑逸梅、许廑父、刘恨我、刘公鲁、张庆霖等人。约于民国十九年3月停刊。

戏杂志　戏曲期刊。民国十一年(1922)5月创刊，上海戏社营业部发行，主编姚民哀。月刊，三十二开本。创刊目的“一不是学时髦，二不是监督剧界”，只是“促进艺术”，先后出版过《尝试号》、《精神号》、《文艺特刊》等专辑。各期分设“插图”、“脸谱”、“京剧”、“昆剧”、“新剧”、“戏考”、“戏剧新闻”、“游艺附录”、“时事小曲”、“戏剧谈话会”、“票房”、“票友之笑话”、“伶界趣闻”、“轶事”等栏目。其文章内容有三类：一、新剧和票房类，如《二十年来之新剧变迁史》、《上海之票房历史》、《上海票友调查录》、《都门票房述略》。二、名伶传记类，如《梅兰芳本记》、《梅兰芳家乘及其轶事》、《上海梨园之沿革》、《今昔之剧界》、《爨弄伎人沿革史》等。三、戏院史料类，有《上海舞台近况》、《春华舞台组织始末》、《记丹桂第一台之命意》、《记组织大舞之原因》、《笑舞台卷土重来》等。该刊第五期上发表了挹秀的连载长

文《请问陈独秀》，反驳了陈在《新青年》第九卷第一册上撰文批评上海新剧家的意见。民国十二年停刊，共出九期。

梨园影事　戏曲史论资料集。徐慕云编，民国十一年(1922)上海东华公司出版。全书分五部分，第一部分为名伶小影，在秦腔部、昆弋部、粤剧部中共刊演员戏照、便装照三十七幅，并为侯俊山、田际云、王克琴、韩世昌、陶显庭五人作了生平介绍和艺术品评。第二部分均为梅兰芳、朱素云、时慧宝等京剧演员的书画作品。第三部分为戏曲文物，收集了具有珍贵史料价值的京剧戏单多种及三庆部《浣纱记》抄本。第四部分辑有《三千年中国戏剧变迁史》、《谈本戏与新戏》等戏曲论文二十一篇。第五部分是京剧脚本，除《忠烈图》、《五家坡》、《捉放曹》三个剧本外，另有商榷剧词、考证剧情的文章两篇。书后有柏林大学文学博士滕固、实业部专门委员卢印泉合作之论文《中国近百年戏剧之时代精神——奉题梨园影事》一篇。印刷精良，向国外发行，书名及重要文章《三千年中国戏剧变迁史》等有中、英两种文字。书名题字于右任。



世界小报　游戏场报纸，民国十二年(1923)2月16日创刊，上海小世界游戏场出版发行，姚民哀，张丹斧主编，陆澹庵题刊名。四开四版，日刊。首版与第四版刊载《小世界游艺时刻一览表》，专登游戏场内戏班、影院、书场剧目、艺伶名录及商业广告。二、三版内不设专栏。内容侧重连载小说，沪史掌故与戏曲琐谈。戏曲类要目有《歌坛怀旧录》、《伶人与伟人》、《中国戏剧与外国》、《梨园轶事》、《梆子调今昔之盛衰》、《津门剧界怀旧录》等。同年9月起辟《本地风光》栏目，专门评论戏场内各艺伶之演技及上演剧目。主要撰述人有刘菊禅、黄转陶、张恨水、马彦祥、郑逸梅、杨尘因、俞逸芬等，约于民国十五年3月底停刊。

雅歌集特刊　纪念文集。刘豁公编，民国十四年(1925)2月由雅歌集出版。“雅歌集”是上海最老的京剧票房之一，成立于清宣统元年(1909)，前身是清末票房“市隐轩”。著名京剧演员贵俊卿、盖叫天、赵小廉、赵如泉等曾在“市隐轩”指导。此特刊为“雅歌集”成立十五周年纪念刊，内容除历史的回顾外，主要是票友的戏曲评论文章。书后附有《雅歌集简章》及《会员姓名地址一览表》。书前有照片多幅。

京剧二百年之历史　戏曲史专著。日本人波多野乾一著，原名《支那剧及其名优》，民国十四年(1925)出版。民国十五年鹿原学人译成中文，由上海大报馆出版，改今名，内容有所增益。民国十七年上海泰东图书局再次出版鹿原学人译本，封面另以《昆曲皮黄盛衰变迁史》题名。全书按京剧脚色行当分为十一章，介绍京剧名艺人生平、艺术特点和遗闻轶事，兼及秦腔艺人，取材较杂，间有不甚准确之处。有附录《剧话》、《菊部拾遗》、《京班规则》、《后台术语注解》四篇。

菊部丛谭　戏曲史论资料专著。张肖伦著，凌善清校，梅兰芳封面题字，民国十五年(1926)9月上海大东书局出版。全书分“燕尘菊影录”、“歌台怀旧录”、“倩倩室剧话”三部分。第一部分记录了清末民初自程长庚始在北京舞台上的京剧、昆剧和秦腔演员约三百零三人的经历和艺术成就，按生、旦、净、丑分类排列。第二部分主要为当时戏剧界的轶闻遗事。第三部分为戏剧评论文章。书前附有数十幅著名演员的戏装照片并《自序》一篇。

罗宾汉　戏曲综合性报纸。民国十五年(1926)12月8日创刊于上海。历任编辑有朱瘦竹、周世勋、詹禹门、汤笔花、王雪尘、邱馥馨、卢依影等。图画主编张云鹏、胡有我。原为四开二版三日刊。封面是商业及戏院广告版，二版不分栏，内容涉及“艺伶动态”、“伶工小史”、“各地剧讯”、“票友近讯”、“戏院舞台消息”、“伶界联合会花絮”、“脸谱图略”、“南北菊话”、“名伶戏照”、“剧闻汇录”等。发表了数百篇连载戏曲史料长文，如《伶称一览表》、《各舞台汇志》、《伶界全体大会记》等，该报不仅刊登全国各地剧团来沪公演的广告和消息，而且几乎所有京剧名角都在该刊上发表过自己的剧照，周信芳、黄玉麟等还曾为之演出筹资兴办了合群印刷所。此后该报自办印刷发行。二十世纪三十年代中期，改为日刊，四开四版，由于该报发表了一系列有影响的剧评文章，因而深受演剧界和剧评界人士的欢迎，被誉为“戏报之冠”，发行量高达二万多份。抗日战急中曾短期休刊。民国三十一年复刊后增辟过《舞刊》、《越剧》两大副刊，民国三十五年7月该报三度革新，一版专载社会各界新闻，二、三版以载长篇小说及艺伶轶闻为主，第四版为戏曲专版，曾先后设立过“游艺汇报”、“剧坛珍闻”、“梨园报导”、“书坛漫话”、“菊部新语”、“中国角儿动态”等栏目。报导面扩大至越、沪、甬、锡、评弹等。民国三十六年5月1日因登一稿件，用语粗俗，被勒令停刊两个月，停刊期间，借助《光报》版面作过渡。同年7月2日复刊。1949年5月上海解放后，内容有所变化，报导了戏曲界出现的一些新气象。同年7月9日停刊。历时二十三年。是上海戏曲专业报中出版时间最长影响最大的一份小报。

国剧运动　戏剧论文集。余上沅编，民国十六年(1927)9月上海新月书店出版发行，民国二十七年9月再版。此书为余上沅、越畸(太侔)、闻一多等于民国十五年发起的“国剧运动”的论文专集，所收文章都曾发表于北京《晨报》之副刊《剧刊》。共收《剧刊始业》(徐志摩)、《国剧》(赵太侔)、《戏剧艺术辨证》(梁实秋)、《戏剧的岐途》(闻一多)、《旧剧评价》(余上沅)、《新剧与观众》(西滢)、《旧剧之图画的鉴赏》(俞宗杰)、《九十年前的北京戏剧》(顾颉刚)、《明清以来戏剧的变迁说略》(恒诗峰)、《剧刊终朝》(志摩、上沅)等史、论文章二十三篇，内容多以西方戏剧艺术为参照，记述中国戏曲的价值、前途等问题。正文前有余上沅的序，后有附录《北京艺术剧院计划大纲》、《中国戏剧社组织大纲》、《余上沅致张嘉铸书》三篇。封面设计陈衡粹。

戏学指南　京剧剧本集。上海文化开明社出版发行。民国十六年(1927)10月初版，共十六册。曾多次重印。民国十七年11月出至第五版。每册收京剧剧本五种，共收京剧

剧本八十种。第一册封面题“谭鑫培传本”，以后各册均介绍说：“本书均谭梅真本”。冯春航序谓：“若谭老前辈鑫培者，虽唱白做把四者俱全，然其唱白实尤为近时伶界中之时圣，故其遗音，最为世所宝重，自谭前辈谢世后，外面假托之事甚多，春航方恐其真音之失传，而为之顾虑，适有京友携来真传本多折，并有梅君之工尺，详注其面。”是本书特点为唱词与工尺并行，逐场逐节详加说明，以便初学者可以拉唱兼学，手口相应。《凡例》称：该书所载各戏，均系全折，并详细介绍了全书的编排体例和所用符号的意义。该书另一特点，是在一些重要唱段后附有编者的“说明”，介绍该唱段的特点、唱法，及有关念白、腔调、板眼等戏曲知识，如《钓金龟》一折，老旦所唱“听罢言来怒气生”一段摇板后附“说明”：“摇板中怒气生句之生字宜重唱而短促急收，高声骂一句，声字提起，骂字徐徐上扬，龚氏唱此字最为得力，似海底腾波，因此掌声四起。”“说明”中的文字皆很生动、形象，有裨于初学者，与本书编辑宗旨相吻合。

雅　歌　京剧报纸。民国十七年(1928)1月1日创刊，上海票友团体雅歌集出版发行，朱瘦竹主编。四开三版，三日刊。为京剧票房小报。宗旨为：“一，得与本会同志灵通消息，不致有明日黄花之慨。二，使阅此刊者，知有雅歌集三字，而得深印脑际。三，得与各界联络，并望高人雅士，加以相当之指导。”该报内容除载剧评、剧话、伶界掌故、梨园琐谈、戏界新闻、名伶剧照外，重点报导雅歌集票友们排练、演出活动情况，人员组织概况，票友戏照和演技评论等。此外，还兼及电影等其他文艺领域。约于同年9月底停刊，共出了八十多期。

戏剧月刊　戏曲期刊。民国十七年(1928)6月创刊于上海，戏剧月刊社出版，大东书局发行，月刊。主干王得天，主编刘豁公，理事编辑郑过宜。宗旨为“绝不主张墨守旧章，却也不赞成一笔抹煞”，力主做到发表的文章，能将“好的地方，像腔调、韵味、板眼、武工等类应该竭力的保留；坏的地方，象不通的戏调，无理取闹的做派等类，应该酌量改良”。刊登过“四大名旦”、王凤卿、杨小楼、孟小冬、李万春、琴雪芳等名伶的戏装便照。连载要文有孙玉声的《上海戏园变迁志》、刘蛰叟的《戏曲沿革》、张燕侪的《廿年来戏剧杂谈》、齐如山的《论戏剧之中州韵有统一语言之能力》、张肖伧的《谈捉放曹之唱词念白及谭调之一斑》等。剧评类文章有刘豁公的《哀梨室戏谈》、詹脉脉的《退思庐剧话》、小织帘馆主的《名伶小记》、张肖伧的《茜茜室剧话》等。此外，还发表过时慧宝、梅雨田、刘筱蘅、方星樵等人小传。其他主要撰述人还有余空我、舒舍予、严独鹤、吴我尊、姚民哀等。民国二十年9月出至第三卷第十二期停刊，共出版了三卷三十六期。

梨园公报　戏曲报纸。上海伶界联合会机关报，三日刊。民国十七年(1928)9月5日创刊于上海，四开八版。海上漱石生(孙玉声)、王雪尘、张超先后任主编。发刊词中申明办报宗旨为：“一曰研究艺术，二曰宣传事实，三曰纠正谬妄”，使“个中人得以精益求精，局外人之关心艺术者，当亦为之欣赏”；并使“伶界古今轶闻不致湮没，俾人之得广见闻”。大

体分“名伶事迹”、“梨园掌故”、“戏曲知识”、“昆剧秘本”诸专栏，长篇连载了《海上名伶传》、《剧本考实》、《历代名伶事实考》、《梨园珍屑》等史料文章；介绍了各地藏书家所藏之昆剧秘本《万里图》、《夜奔》、《西厢记》、《鸣凤记》、《寻亲记》、《双珠记》、《白兔记》等；伶界联合会的大量剧务、义演、组织等活动和历史沿革均有刊载，史料颇丰。主要撰稿人有海上漱石生、葛华卿等，欧阳予倩、周信芳亦常为该报撰稿。民国二十年12月29日停刊，共出三百九十期。

却而斯登　综合性文艺小报。民国十八年(1929)1月1日创刊。创办人及编辑陈竹林、吴颐庐、朱醉庵、童晚翠、程党庸、梅双呆等。四开三版，三日刊。却而斯登是英文的音译，意为“舞步”。据“开场白”称，取此刊名是由于“欧风东渐，舞之狂热，如火如荼”，“故吾海上同文，眷怀往事，感其将来，乃以舞台之艳者，命我报名”。该报每期版面的五分之四都登载或报导戏曲界的剧照和消息。内容侧重上海舞台动态，名伶轶事、梨园掌故、菊部琐记、新戏评论、剧艺介绍等。曾先后出版过金碧玉、黄玉麟、盖叫天、白玉霜等名伶特刊或专辑。发表了二宜室的苏滩剧本《借茶》、《活捉》、《劝农》、《戏叔》等。连载要目有《民众娱乐新写真》、《伶联会接办翔舞台》、《伶界和报界之关系》、《名旦奖分表》等。主要撰述人有张心影、郎飘然、筱小桂芬、卢继影、粟六生。民国二十年5月底停刊。共出二百七十多期。

大戏考　戏剧、曲艺、歌曲唱片唱词汇编。苏少卿、郑子褒编，民国十八年(1929)11月上海先声出版社初版，民国二十六年出至十三版。是书初版时，名《唱片剧词汇编》，上、下两册，系剧评家苏少卿受高亭唱片公司委托所编，汇集了当时上海各唱片公司出品的戏曲、曲艺、歌曲的唱词三百多种，戏曲剧种包括京剧、秦腔、楚剧、川剧、梆子、昆曲、越剧、申曲、扬剧、甬滩、苏滩、湖南戏、云南戏、汉口调、花鼓调等十余种，按剧种排次，各剧种以演员排列。由于该书搜罗闳富，深受当时的戏曲爱好者欢迎，风行一时，一版再版。民国二十三年出至七版，因苏少卿已辞职，改请郑子褒重新编辑，唱词增加到六百多种，改书名为《大戏考》，并改为二十四开一册。民国二十六年4月出至十三版后，又增加续编一册，索引一册。索引主要内容是京剧的名伶小传、检戏表和剧情说明。名伶小传录京剧演员六十三人，检戏表共录京剧唱词五百一十七种，剧情说明介绍京剧剧目二百九十三种，均按笔画顺序排列。书前附有剧照多幅。是书发行量大，有多种盗版本。

中国近世戏曲史　戏曲史专著。原名《支那近世戏曲史》，(日)青木正儿著，成书于日本昭和五年(1930)。中译本有民国二十二年(1933)上海北新书局出版的郑震节译本，民国二十五年上海商务印书馆出版的王古鲁全译本，后者经译者作了检校、修订、增补。1954年中华书局据商务版并经译者增补修订，出版了“增补修订本”，1958年又由作家出版社重印。

青木正儿在原著自序中说，他1925年游学北京，访晤王国维于清华大学，始全力研究中国戏曲史，博览曲籍，并在北京、上海观摩戏曲演出。撰写此书目的是想作为王国维《宋

元戏曲史》的续篇，故原欲题名为《明清戏曲史》。

全书五篇十六章。第一篇《南戏北剧之由来》；第二篇《南戏复兴期》；第三篇《昆曲昌盛期》，论述明嘉靖至清乾隆期间的昆曲，又细分为昆曲的勃兴时代、极盛时代、余势，此篇第五章，介绍和分析了五十几位剧作家及其代表作，是全书着力论述的一篇；第四篇《花部勃兴期》，论述自乾隆末至清末花部之勃兴与昆曲之衰微；第五篇《余论》，论述南北曲之比较，剧场之构造及南戏之脚色，沈璟之《南九宫十三调曲谱》与蒋孝之《九宫》、《十三调》二谱的关系等。

本书着重论述明清以来昆曲的渊源和鼎盛、衰弱的过程，以及"花部"诸剧种的源流、演变历史。对重要作品都介绍了剧情梗概，版本沿革也略有介绍。论证颇受王国维影响，材料丰富，考订也较谨慎。正文前有作者自序、吴梅序、译者叙言及《专门用语略说》，末附《国立北平图书馆所藏之蒋孝旧南九宫谱》、《蒋孝旧编南九宫谱与沈璟南九宫十三调谱》、《曲学书目举要》及本书《索引》。1954 年中华书局版有译者重版本的修订增补说明及增加的附录《曲学书目举要补》、《奢摩他室藏曲待价目》。

中国戏剧概论　戏曲史专著。卢冀野著，民国二十二年(1933)上海世界书局出版，世界书局《中国文学丛书》之一。全书共十五万字，分《戏曲之起源》、《戏曲之萌芽》、《宋戏之繁盛》、《金代的院本》、《元代的杂剧》、《元代的传奇》、《明代的杂剧》、《明代的传奇》、《清代的杂剧》、《清代的传奇》、《乱弹之纷起》、《话剧之输入》等十二章，概述了中国戏曲的历史及话剧的兴起。作者为河南大学教授。书前有《自序》一篇。

平剧戏目汇考　京剧剧目资料专集。杨彭年著，民国二十二年(1933)8 月上海会文堂新记书局出版。共收京剧剧目九百七十五个，侧重故事情节介绍。剧目以笔画顺序排列，一剧异名者，亦列条目，提示参见。如《三官堂》条："按是剧系《柳林池》别名，可参阅九画该条。"此书供观剧者作工具书参考使用，故前附按笔画顺序排列的目录表，以供检索。

滩黄大观　申滩剧本集。王南村编，民国二十三年(1934)5 月上海环球书局出版。是民国十六年上海戏剧研究所编辑出版的《戏海》第二集《改良滩簧》的重印本。共收剧本十种：《马浪荡》、《卖花球》、《打窗楼》、《摘菜心》、《双投河》、《还金锭》、《女落庵》、《送人情》、《拔兰花》、《荡湖船》。

戏世界　戏曲报纸。民国二十年(1931)5 月 10 日创刊，总部原设在汉口，民国二十四年 3 月 18 日出沪版试刊号，同月 21 日沪版正式发刊，不久，总部迁至上海。历任编辑张古愚、刘慕耘，主笔龚晓岚，聘倪英昌任戏剧顾问，陈景琳任美术顾问，戏剧评论家齐如山、时宝敬等人题刊名。宗旨是"阐扬艺术，保存旧剧，提倡戏曲，沟通声气"。该报原四开二版，三日刊。后改四开四版，日刊。主要撰述人有李白水、刘菊禅、蒋勃公、程君谋、言菊朋、俞振飞、陈去病、朱双云、裴东离等。曾设四大名旦特刊，发表过《三代伶工录》、《国剧沿革简史》、《内庭歌舞追忆录》和梅兰芳撰《俄行的自我批判》等文章，及《捉放曹》、《湘江会》、《铜

网阵》等各家所藏秘本，该报另辟过《酒后茶余》、《平剧电影一览表》、《别有天地》、《诗钟》、《文虎》等栏目。

民国二十五年9月该报革新，版面固定化，具体栏目为：第一版，旧剧批判、演剧经验、技艺论述、伶工评价、声韵概况、近代演剧、图片；第二版，伶人动向、舞台动静、各地通讯、邀角经过、剧界大事、团体动态、铜图剧照；第三版，各种杂写、伶人生活、各类掌故、珍闻轶事、梨园往事、菊部谍报；第四版有七种副刊，包括邮务长主辑的《通问号》，专门回答戏迷们提出的各类问题；蒋勃公主辑的《票友号》，专事介绍各剧种票友活动情况以及衰草主辑的《评剧号》、蔷薇集辑的《电影号》、醉翁辑录的《歌女号》。按日轮流出一期。自此，该报理论色彩较前浓厚，史料更为丰富，文笔趋于严谨。成为上海戏剧报刊中有较大影响的报纸之一。它除在上海设立总部，还在无锡、南京、天津、香港等七十一个大小城市设立分行分所。抗日战争期间，曾改为八开四版，民国三十四年6月底改为四开四版。约于同年秋停刊。

艺言月刊　上海苏滩歌剧研究会会刊。民国二十四年(1935)8月创刊。十六开本，四十多页。以探索和促进苏滩的发展，加强艺人与社会交往为办刊宗旨。主编铜龙馆主(朱国梁)。辟有“苏滩史研究”、“演员介绍”、“演出评论”、“苏滩脚本”、“艺术杂谈”、“掌故轶闻”等栏目。创刊号载有吴铁城、潘公展、黄金荣、汪伯奇等当时上海名人的赠言题词，以及严独鹤的《游艺界的力量》、余空我的《苏滩前途之改进》等文章。附苏滩歌剧研究会全体会员合影和该会各部门负责人名单。现仅存创刊号。

京戏杂志　京剧期刊。民国二十四年(1935)10月18日创刊，上海罗宾汉出版社出版，好运道书局发行，主编卢继影、卢侬影。月刊，十六开本。刊名先后由梅兰芳、程砚秋、李万春、李盛藻、马连良手题。首期是梅兰芳专号，介绍了他的小史、日常生活、代表剧目。该刊内容侧重三个方面：一、每期均载一、两出京剧名伶收藏的秘本，如《樊江关》、《黄鹤楼》、《借东风》、《请宋灵》、《穆天王》、《玉屏山》、《雷峰塔》等。二、刊登剧目的详细京胡琴谱，有《三堂会审》、《苏三起解》、《四郎探母》、《霸王别姬》、《梅龙镇》等；三、配有精美图照，绘有脸谱、服装、头饰、旗式、髯口等图像资料，刊于封底。此外，该刊还重点介绍了余叔岩、周信芳、云艳霞、华慧麟、苏兰舫等人生平小史。民国二十五年10月停刊。共出十二期。

戏世界月刊　民国二十四年(1935)11月1日创刊，上海戏世界日刊社发行，主干梁梓华，编辑刘慕耘、汪绍枋。月刊，十六刊本。诸民谊题刊名。于右任等题词。宗旨是“寻求戏剧的真谛，探讨戏剧的原素，研究戏剧的构成”。创刊号是著名京剧演员李万春专集，发表了他的剧照、小传及各界人士对他演技评论的文章。第二期中专辟西班牙著名剧作家魏佳(维加)专辑。每期图片文字各半。图片侧重刊登史料性的中国戏剧图片、名家杰作的戏照，如名伶时小福、潘月樵、杨小楼、谭富英、谭鑫培，德籍坤伶雍竹君等。文字类要目有：西湖散人翻译日人青木正儿的《从昆曲到皮簧》、慕耘的《程、荀玉堂春之比较观》、菊

华的《粉墨阳秋》、刘艺舟的《检讨世界戏剧进化的概说》。该刊出了二期后，曾休刊。民国二十五年8月15日复刊，续出一卷三期，发行人改为杨硕仪，停刊日期不详。

戏剧旬刊 京剧期刊。民国二十四年(1935)12月21日创刊，上海国剧保存社出版，主干张古愚，编辑吴我尊、郑过宜、张肖伧。旬刊，十六开本。宗旨是"有我们智力财力学力，引导伶人到光明之途，指示伶人达神化之境"，"使我国固有的国粹，不致沦亡"。创刊前后有二百多名伶、票友和各界名流题辞祝贺。全刊分图与文字两大部类。图片类以刊载名伶家庭生活便照、舞台剧照、脸谱照、流派代表剧目照等为主。文字类辟"剧评"、"掌故"、"戏剧理论"、"剧坛争鸣"、"歌坛杂记"、"京剧问答"、"今昔轶闻"、"票友动态"、"史料琐忆"等。连载要文有《闻歌述忆》、《程剧团员小志》、《忆故都庆生社》、《列国戏之鸟瞰》、《清代燕都戏曲史》、《汉剧梨园变迁史》、《读欧阳予倩之〈戏剧改革之理论与实际〉书后感》等。民国二十六年1月30日停刊，共出三十六期。此后改名为《十日戏剧》，卷期另起。

评戏考(第一集) 评剧剧本集。萍寄庐主人编，民国二十五年(1936)5月上海出版。收录《马寡妇开店》、《王少安赶船》等评剧剧本十三种，各附本事。编者在书前"开场白"称："昔评戏脚本都凭口传，即有抄本印本，鲁鱼亥豕，每每难免。故作此册时，曾作精密之整理与校正，务使舛误减少。各段唱词，皆采自名坤伶李金顺、王金香、芙蓉花等之私房词，绝不照官中本依样葫芦。"这是上海地区最早出版的评剧剧本集。"开场白"又谓："上海属民，五方杂处，娱乐事业，种类繁多，各此之地方戏剧，亦应有尽有。惟北方曲技中，向缺评剧一项，及民国九、十年间，大世界罗致一班，当时未能为观众所注意，未几即北归。去岁，河北剧场、恩派亚戏院先后开演评戏，坤伶朱宝霞、白玉霜、芙蓉花、爱莲君等连袂而至。兹数人本驰名华北，各有专长，海上人士观剧后，一致赞许，谓其唱做两方均有可取之处。于是评戏地位为之增高。"反映了评剧最初在上海的演出情况。书前附有评剧演员白玉霜等人便照。

半月剧刊 京剧期刊。民国二十五年(1936)7月16日创刊，上海罗宾汉出版社编辑发行，朱瘦竹主干。半月刊，十六开本。前六期刊名分别由周信芳、马连良、梅兰芳、王瑶卿、尚小云、谭富英题签。每期均有名伶生活照和剧照。刊中重点介绍了海派艺术家周信芳、盖叫天等人的艺术生涯和代表剧目等。剧评栏中对京剧北派、南派的不同风格、流派唱腔、脸谱、服装、做工、身段等方面的特点作了介绍与比较。此外，还向读者介绍了不少有关戏曲的知识，其中以京剧小知识和京伶的掌故轶事为多。涉及到的其他地方戏曲则有越剧、河南高跷戏等。史料性要文有朱瘦竹的《小生脞谈》、周信芳的《萧何月下追韩信》和《明末遗恨》、吕君樵的《取帅印总讲》、心砚的《富连成学生每日薪金调查表》、逊之的《戏单》、方国英的《庚申年间麟社长之一张戏单》等。同年12月停刊，共出九期。

平剧汇刊 京剧期刊。民国二十五年(1936)9月创刊，上海戏学书局出版，陈慈铭发行，先后由李白水、沈乃葵主编，曹亮节、范叔年、陈伟伦、胡孔璋、张锡麟等助编。周刊。

马连良和周信芳分别为该刊题词，程砚秋、王瑶卿、时慧宝、西园等题刊名，红豆馆主、罗亮生、程君谋、郑子褒作序。编者自称所收均为平剧的“标准剧本”，是“学胡琴的蓝本，学京胡的良师”。每期除刊登一个剧本外，还对各流派唱词、风格、腔调、曲谱作详细介绍，并对京胡的过门、垫腔、板眼和演唱的尖团字音等加以注释。曾先后介绍《四郎探母》、《龙凤呈祥》、《闹院·杀惜》、《捉放曹》、《乌盆记》、《女起解》、《玉堂春》、《春秋配》、《宇宙锋》、《五花洞》、《武家坡》等共六十出。民国三十三年7月停刊，共出四十一期。

戏剧周报　戏剧期刊。周刊。十六开本。民国二十五年(1936)10月9日创刊，上海戏剧周报社发行。刊物董事王晓籁、陈良玉、朱联馥。顾问梅兰芳、周信芳、金少山、李万春、伍月华、王芸芳，主干李永祥，总主笔王雪尘，图面编辑徐月玲。内容以戏曲为主，并侧重于京剧和昆剧。其宗旨为“以提高旧剧地位，改造旧剧本身为主”。曾分设铜图、剧坛、菊部春秋、梨园公报、剧本、各地剧闻、银海大山、往事旧闻、戏剧通问、游艺世界等不同栏目。出过《麒麟童专号》、《改革平剧特辑》两期。该刊除经常发表名伶脸谱、手迹、墨宝、轶闻、剧照和伶联会会讯外，还连载了麒派珍本《打严嵩》、伍月华编的《巧使连环计》两个剧本。其它要目长文还有《十年前的捧角家》、《嗓、调、腔、板、字为唱工之五大要素》、《国防旧剧的实施》、《昆曲考略及其精义》等，主要撰稿人有陈听潮、老涵、梯公、畏言等人。

该刊一卷五期上发表了署名夜的《平剧革命协议》后，在本刊上展开了一系列论争，连续发表了《平剧革命的我见》、《旧剧改进之拟议》、《戏剧运动中京剧改革问题》、《国剧？平剧？旧剧》、《国防戏剧与卧薪尝胆》等几十篇文章。抗日战争爆发，该刊曾一度休刊。民国二十九年1月复刊，续出三卷一期，同年3月出至第五期后停刊。

戏学汇考　戏曲专著。凌善清、许志豪编，徐慕云、刘豁公校阅，上海大东书局民国十五年(1936)出版。全书分戏学、戏曲两大编。戏学编系统介绍京剧的历史、表演、音乐、脚色、装扮、后台组织等各方面的知识。共十章。第一章戏剧总纲、第二章生脚部、第三章旦脚部、第四章净脚部、第五章丑脚部、第六章武行部、第七章场面之组织、第八章后台之组织、第九章皮簧工尺谱、第十章戏装服式。戏曲篇则编入京剧通行剧本一百一十种，分为生脚剧本、旦脚剧本、净脚剧本、丑脚剧本及两主角合演剧本五大类。其中又细为“偏重唱工之须生剧”、“偏重做工之须生剧”、“红生剧”、“长靠武生剧”、“短靠武生剧”、“老旦剧”、“正旦剧”、“花旦剧”、“秦旦剧”、“偏重唱工之净脚剧”、“偏重架子之净脚剧”等十九类。该书对京剧的各种基本知识以及各种通行剧本均缕析详载，目的是“使学剧者既可引为典要，谭剧者亦足资参考，即观剧者亦可按图索骥，了如指掌”(《戏学汇考》排序)。书前附名伶便装照及戏照四十九幅，名伶墨迹五帧。夏月润、言菊朋、梅兰芳、程砚秋均为该书题辞。何海鸣、舒舍予、苏少卿、冯叔鸾、欧阳予倩、汪优游等均为该书作序。诸评家作序均给此书作了较高评价。

十日戏剧　戏曲期刊。前身是吴我尊等人编辑的《戏剧旬刊》。民国二十六年(1937)2月创刊，上海国剧保存社出版，历任编辑郑过宜、胡憨珠、张古愚。每卷三十六期，旬刊，十六开本。宗旨是"保存国剧固有艺术，提高观众看戏程度"。全刊分为铜图与文字两大类。铜图部专载名伶戏照、便装、舞台剧照等。文字类有剧评、剧目介绍、平剧问答、伴奏心得、剧史随笔、艺人生平、曲谱、舞台设计、服装演表等等。曾发表《彤斋剧话》、《翰庐剧话》、《碧梧轩剧话》、《玄武室剧话》、《皮黄琴学》、《中国戏的唱与白》、《弦索门径》等文章。此外还刊登了《女起解》、《落马湖》等剧本。主要撰述人除编辑外，还有孙澹庵、叶慕秋、陈绍基、春风馆主、张乙庐、冯小隐等人。民国二十六年"八・一三"事变后一度休刊，后复刊，共出八十期。

半月戏剧　戏曲期刊。是二十世纪三、四十年代最重要的戏曲刊物之一。民国二十六年(1937)6月10日创刊，上海美美出版社出版，屠诗聘发行，梅花馆主(郑子褒)主编。历任编辑有陈禅翁、郑小章、哈杀黄、余余、沈苇窗、庄蝶庵。原为半月刊，十六开本。出至民国三十年12月第三卷第十二期后因太平洋战争爆发休刊。次年3月15日复刊，续出四卷一期。民国三十四年5月19日再次休刊。民国三十五年11月1日复刊，复续六卷一期，于民国三十七年11月出至第九期后停刊。前后历时十年，共出版六卷六十九期。其创刊宗旨是"实事求是，公正无私，不捧角，亦不树党"。每期均有数十帧京剧名家的舞台剧照、生活便照和梨园菊部史料图片。曾出过梅兰芳、程砚秋、中国戏曲学校，四小名旦(李世芳、张君秋、毛世来、宋德珠)等专辑。主要连载长文有《旧都戏院的变迁》、《中国优伶史乘》、《上海梨园沿革小史》、《中国历代戏曲考》等。戏剧理论要目有《国剧原音》、《谈琴说鼓》、《上下场》等。发表了《骊姬祸》、《梅玉配》、《孔雀东南飞》、《陈宫镜》等剧目藏本。该刊主要撰稿者有刘菊禅、张肖伧、尤半狂、舒舍予、郑过宜、王唯我、傅惜华、徐凌霄、赵景深、齐如山和梅兰芳、程砚秋、周信芳、俞振飞、马连良、欧阳予倩、田汉、石挥等人。该刊还发表过不少鼓吹和推动京剧改革的文章与消息，是研究二十世纪三四十年代戏曲现状和发展的重要资料。

戏　报　戏曲报纸。民国二十六年(1937)12月27日创刊，双日刊，上海戏报社出版，主干刘鹏，主辑刘慕耘，编辑邱人憨，梅兰芳题刊名。该报数度改版，先后用四开四版，六开四版，十六开四版形式发行。除设有"每月谈话"、"特写"、"吉光片羽"、"神秘消息"、"闪电新闻"、"闲话坤伶"、"扼要集"、"歌场尤物志"、"戏迷传"等栏目外，在各版上还辟常少白主编的"影与戏"，小陆主编的"越声"，刘菊禅主编的"剧学讲座"，蘋蘩主编的"歌女号"，张乙庐、许黑珍编辑的"票友号"，谭伯敞主编的"越剧界"和崖琼编辑的"艺坛"等副刊。所涉及的剧种较广，主要有京、昆、越、汉、川以及评弹。连载长文有张乙庐的《老副末谈剧》、醉雪的《雪庐剧话》、刘菊禅的《皮黄戏身段谱》、俞振飞的《讨论'红角儿'问题》、野鹤居士的《梨园外史》、直正的《锣鼓释》以及吴地的《越剧之编制》等。民国三十三年12月

底停刊，共出一千三百多期。

戏　戏剧、电影综合性期刊。民国二十七年(1938)1月1日创刊于上海，戏杂志社出版兼编辑，沈剑公发行。周刊，十六开本。创刊词表明办刊目的是“希望本刊的读者都能相信戏剧，一无论旧新剧，一不完全是为了娱乐而产生。戏，自有她的教育上的使命”，因此编者们力求用“比较进步的编辑技巧来介绍或发扬最古老的中国戏剧”。戏剧类主要侧重京剧。创刊号上刊登了梅兰芳、程砚秋、尚小云、荀慧生四大名旦祝贺该刊出版的手迹亲笔信。第三期刊印了毛剑秋演出欧阳予倩《潘金莲》后手书的感想等。连载文章有桐阴庐主的《二十年前剧人观》、剑云的《谭鑫培研究》、王唯我的《江南的谭派须生》和《廿七年度各戏院》、绿庐主人写的《田汉、高百岁、王熙春》、笃翁的《论国剧中之‘笑’》等。民国二十七年2月停刊。共出五期。

戏迷传　戏曲期刊。民国二十七年(1938)9月1日创刊，上海四合社出版，编辑张剑花、刘慕耘、赵直正、邱六乔，时慧宝题刊名。旬刊，十六开本。分设《戏言》、《戏剧讲座》、《新闻网》、《南腔北调》、《银色之街》、《歌女圈》、《编与导》、《名著长篇》等栏目。所涉剧种有京、昆、越、沪、评剧等。同月10日出至第二期休刊。民国二十八年7月11日复刊，续出二卷一期。改由上海戏报社发行。刘菊禅主编。郑过宜、许黑珍、刘慕耘、张乙庐、邱若萍助辑。聘王钰槐任特约摄影，胡维仁任美术编辑。取消原与戏曲无关的栏目，归为图片和文字两大类。连载要文有《五十年来梨园纪略》、《论上场锣鼓》、《倩倩室剧话》、《皮黄之声韵与腔》、《同光梨园纪略》、《老副末谈剧》、《生死根总纲》、《戏迷传真本》等。主要撰述人有胡憨珠、俞振飞、张肖伧等。民国二十九年2月15日出至三卷一期停刊。前后共出三卷九期。

中国戏剧史　戏曲史专著。徐慕云编著，民国二十七年(1938)12月上海世界书局出版。全书共分五卷：卷一《古今优伶戏曲史》，以编年体形式纵述自先秦至民国戏曲的发展历史；卷二《各地各类戏曲史》，分述秦腔、昆曲、高弋、汉剧、粤剧、川剧、越剧、山西梆子、河南梆子、皮簧、话剧的概况；卷三《戏剧之组合》，介绍脚色之分类、场面之组织、后台之组织、戏装砌末等；卷四《脸谱服装在剧中之特殊功用》，详述脸谱之历史及功用、脸谱之颜色及勾法，服装如何判别文武尊卑等；卷五《戏剧之评价与其艺术之研究》，从理论上对中国戏曲进行评品，所谈范围较广，对唱、念、音韵、行腔等都有涉及。本书是现代较早论述各地方戏的戏曲史专著，收有彩色脸谱五十三种，彩色剧照五十帧。正文前有褚民谊、姬觉弥、郑过宜序及《自序》各一篇。

姚水娟专集　越剧专集。民国二十八年(1939)2月19日在上海出版。是日是姚水娟来沪演出一周年，也是她从艺十周年，由她的赞助者提议印此专集以作纪念。樊篱编辑，并撰《姚水娟女士来沪鬻艺一周年献言》和《编后记》。“南社”成员陆鄂不写序，红豆馆主(溥侗)为封面题签。内收评论姚水娟艺术的文章五十篇，姚水娟便照和剧照一百五十帧，每张剧照都附有诗词；另有书画五、六幅，题字一百九十条，其中有梅兰芳题的“越剧皇

后”，金素琴的“越剧之后”，王熙春的“改造越剧的先锋”以及电影导演徐维邦、滑稽演员江笑笑、报界闻人严独鹤和周瘦鹤的题词。以铜版纸印刷图版，以道林纸印刷文字，十六开本，硬面精装。这是越剧演员的第一本纪念专集，内容虽有捧场雕饰之辞，但起到宣传越剧的作用，保存下一批史料。以后不少越剧演员或剧团竞相效法。

申曲大全集　沪剧剧本集。申曲研究会编辑，民国二十八年(1939)6月上海广艺书局出版。收《全本庵堂相会》、《玉蜻蜓》、《十打谱》等沪剧剧本、开篇唱词二十多种，间附以唱法说明。如《蓝衫记》剧本说明："凡有此一记号者，皆是落板，在此以后一句，接胡琴唱，有气力唱长腔，无气力唱短腔，长腔胡琴拉长过门，短腔胡琴拉短过门，长腔唱法，唱到末工字音慢慢拖长。"其中《贤慧媳妇》一剧为分幕剧本，含有比较完备的布景、登场人物、表演提示等舞台提示，从中可以窥见话剧对沪剧的影响。

越　讴　越剧期刊。民国二十八年(1939)7月1日创刊，上海越讴月刊社出版，主干魏绍昌，主编樊迪民，发行蔡臾英。月刊，三十二开本。自称为当时“研究绍兴戏之唯一定期刊物”。宗旨是给“处于蓓蕾之期的越剧有一个喉舌，一个说话的机关，一个消息交换的场所”，并使它“固定基础，立久不败”。曾先后设“越国剧坛动态”、“识小”、“珍贵消息”、“名角名诗”、“随便谈谈”等专栏。内容侧重名伶照片、伶人小记、剧场动态、各班掌故、名师脚本、票房活动，先后介绍了屠杏花、王杏花、姚水娟、竺素娥、筱丹桂、袁雪芬、马樟花、施银花、赵瑞花等越剧女演员的生平小史。发表了《冯小青》、《盘夫》、《琵琶记》、《碧玉簪》等越剧剧本。重要论文有绍昌的《与魏金枝先生论的笃戏》，樊篱的《南曲琵琶记改编越剧本地前言》等。共出四期，至同年12月2日停刊。是已知最早发行出版的越剧期刊。

申曲画报　沪剧报纸。民国二十八年(1939)7月创刊，历任编辑叶峰、张年。方型八开四版，三日刊。每期附有数张名伶便照和剧照。先后分设过“申曲谈座”、“申曲信箱”、“播音网”、“小情报”、“剧评”、“剧坛情报”、“大新申曲场巡礼”、“曲人谈曲集”、“申曲摘录”、“大阿福日记”、“大阿福信箱”等专栏，内容侧重各剧团动态、上演剧目、舞台快讯、艺伶轶事。所设“申曲人物志”、“申曲点将录”、“申曲群芳谱”、“每期一艺人”等专栏介绍了近百位沪坛名伶小传。还连续报导了文滨、施家、新光、敬兰、鸣英、合众、泉根、新型、华光、马云等剧团以及联合社、丽君社等沪剧团体的演出信息和组织人事的变化情况，发表了一系列连载史料性文章，如《关于申曲平剧化》、《申曲考》、《申曲掌故谈》、《改良申曲协议》、《申曲界近几年来的一篇流水帐》等。此外，沪剧史上的“申曲界十三班大会串”、“申曲歌剧研究会的创立及其活动”、“联合募捐义演”等大事，该报都有详细的记载。民国三十年6月停刊。共出二百二十七期。在“终刊启事”中，告诉读者，将从7月1日起将三日刊改为日报(按即后之《申曲日报》)。是二十世纪三十年代末四十年代初较重要的沪剧专刊之一。

绍兴戏考　越剧唱词选集。史皎如编辑，民国二十八年(1939)8月上海越声出版社出版，后续有增订本再版。初版收录越剧唱词三十三种，三版时增加唱词三十七种，民国三

十一年四版时重新增加六十六种。除初版的三十三种未动外，三版、四版所增唱词绝大部分不相同。该书序曰："据考绍兴文戏，俗称的笃班，一向盛行在新昌、嵊县，剧本简陋，唱腔俚俗，浅肤草率……迨女子文戏兴，经提倡越剧者之督促，将剧词、身段、唱腔、管弦极度改良，显著进步，推行于杭州、宁波，而至上海，以其音韵和顺，腔调圆滑，颇受观众欢迎。俟经唱片公司灌制唱片，绍兴文戏更见日盛一日，甚至唱独脚戏者效其腔，演话剧者插其词，无线电台终朝播音。意！可谓甚矣！"介绍了越剧在上海的流行情况。书前附有越剧演员马樟花、姚水娟、竺素娥等人便照、剧照数十幅。

绍兴戏报　越剧报纸。民国三十年(1941)1月6日在上海创刊，绍兴戏报社出版，舒梦飞、蔡萸英、魏绍昌、樊迪民主编。日报，八开四版。每期刊登名伶生活便装照一帧。设"艺人群像"、"篱畔菊话"、"表本楼杂写"、"越国信箱"、"翠小语"等栏目，介绍艺人专访、新人简史、沪埠剧团、伶界轶闻、越剧小史等内容。此外，还发表了绍兴大班(绍剧)剧本《龙凤锁》、《斩经堂》、《大红袍》等。约于同年5月停刊。

申曲日报　沪剧报纸。民国三十年(1941)3月6日创刊，上海中西书局出版，主编叶峰，发行人吴惜基。原为十六开四版，自民国三十一年5月起改为四开二版，日报。先后出版过王艳琴、杜鸿宾、鲍福奎、陈佩珍、陈秀宝等专辑。设有"闪电新闻"、"播音室"、"新戏介绍"、"特写镜头"、"读者论坛"、"风景线"、"艺人信箱"等栏目，内容侧重沪剧界最新动态，剧团近况和艺伶轶事。其中"申曲百美图"、"申曲百将图"、"名旦特写"栏，前后共介绍了王雅琴、杨敬文、赵云声、解洪元、向美玲、小筱月珍、丁是娥、唐春林等近百名沪剧名伶。"申曲剧本"、"新戏介绍"、"申曲名剧"等栏曾用长篇连环画形式向读者介绍了《魂断蓝桥》、《大家庭》、《孔雀东南飞》、《眼前报》、《四姐妹》、《家》、《上海屋檐下》、《名优恨》等剧本。民国三十年5月7日起，该报连续报导了王筱新、施春轩、筱文滨等六大沪剧界巨头和邵滨孙、赵春芳、解洪元等八位后起之秀联合发起组织平剧票房的新闻和申曲界大会串集款活动，以及沪剧拍摄《恨海难填》、《阎瑞生》等影片的消息，自一百期后，聘沈颂若每日撰著一文，以幽默笔调介绍名伶生活轶事。民国三十二年1月31日第六百七十八期后停刊。

上海越剧报　越剧报纸。民国三十年(1941)10月10日创刊，上海越剧报社出版，王铭心、许光华创办兼主编，经理应展鹏。日报。有包新华助辑的"梨园万象"，张剑花主编的"越剧场"，游游主编的"越钟"三大副刊。其它版分设"闪电新闻"(专载越剧界发生的最新消息)、"本报专访"(越伶访问特写)、"短镜头"、"备忘录"(越伶动态)、"今日越剧节目"、"读者俱乐部"、"艺人漫笔"、"赵国人物志"、"越剧界风景线"、"读者论坛"、"艺人外史"、"越伶之家"等专栏。发表了根据巴金小说《家》改编的越剧本及《欢天喜地》等剧本。介绍了姚水娟、冯梅卿、马樟花、赵瑞花、刑竹琴、小白玉梅、竺素娥、王杏花等近百名越伶小史。连载要文有《筱丹桂日记》、《改良女子越剧的我见》、《一年来之越剧界》、《女子越剧中之角色的分门别类》、《女子越剧组织中之新旧成份》等。民国三十五年11月31日停刊。

戏　曲　戏曲史论期刊。民国三十一年(1942)1月1日创刊，上海曲学丛刊社出版，赵景深、庄一拂编辑，沈衡逸、唐秉熙发行。月刊，三十二开本。该刊是曲学丛刊之一种，系戏曲理论刊物之一，主要发表研究宋元明清戏剧，包括南戏、杂剧、散曲、传奇、乱弹等方面的学术论文。创刊号的编后语说道："纯粹谈昆曲和戏曲史的学术性戏剧刊物，可说是从来不曾有过。过去剧学月刊水准较高，但也花部与雅部并重。现在我们的戏曲月刊，专谈昆曲和戏曲史，可说是一种创举。"内容包括：一、昆曲谱曲和演唱艺术研究。有朱尧文的《谱曲法》、《昆曲声调之今昔》，管际安的《昆曲工谱四声阴阳略说》、《度曲杂说》，以及周贻白的《昆曲声调之今昔》，比较《游园》各谱，更有趣味。曲谱有《贩马记》和《绣襦记》，前者是内廷供奉的秘本，后者是向各藏曲家汇集的藏本，计有二十八出之多，不易见到。二、古典戏曲史料辑佚，有谭正璧的《宋元戏剧与宋元话本》、宋瑞楠的《元明杂剧穿关考》、冯沅君的《南戏拾遗补》、叶德均的《地方志与戏曲家传记》等。三、古典戏曲剧目考释。有庄一拂的《古今杂剧东同韵存目》、《古今杂剧传奇江阳韵存目》，钱南扬的《西厢记杂剧校释序》，赵景深的《散曲集丛七种》，彭子仪的《介绍孤本之明杂剧》，谭正璧的《宋金杂剧院本与元明杂剧》等。此外还有管际安的《度曲歌诀》和吴柏用的《对于度曲之趣兴》，均是谈曲佳文。赵景深还就此书为他自己的《元人杂剧辑逸》补正，宋瑞楠就此书研究元明杂剧的穿关。钱南扬根据《南词所谱》辑出《墨憨斋词》谱，兼校《九宫正始》，叶德均《谈元曲选》后写下了重要的《札记》。该刊第三辑是吴梅逝世三周年的纪念特辑。刊载了他的遗像、手迹、年谱、著述考略、别传等。徐益藩、梁璆、徐调孚、郑逸梅、浦江清、李一平等撰文悼念。此外还有《一年来上海曲社的动态》，并发表内廷演出秘本如《贩马记》、《绣襦记》等。主要撰稿人有：赵景深、朱尧文、庄一拂、谭正璧、吴梅、郑逸梅、管际安、邵蓼士、徐调孚、魏如晦、胡山源、郑振铎、周贻白、傅东华、叶德均、钱南扬、浦江清、俞平伯等。另设有《戏曲信箱》，专答各地读者提出的问题。民国三十一年5月停刊。共出五期。

戏剧春秋　戏剧期刊。前身是民国三十一年(1942)10月10日创刊的京剧期刊《戏剧周讯》，创办人及主编周享华。以剧目评论、梨园掌故、剧坛动态、名伶近讯为主，略配图照。主要撰稿人有张肖伧、郑过宜、徐慕云、苏少卿等人。十六开四页。民国三十二年2月1日起改名《戏剧春秋》，期数另起。张古愚主编，周享华发行，周吟雪主干。初为三日刊，自二十一期改为五日刊。特约张肖伧、苏少卿、胡憨珠、许黑珍、郑过宜、包丹庭、吴小如、景孤血、陈蝶生等京、津、沪戏曲评论家为撰述人。民国三十三年1月5日起改为三十二开本，续出四十期。连载要文有《向我国戏剧家进一言》、《中国戏剧之演变》、《绿萼花馆剧话》、《由秦腔谈到平剧》、《三十年歌场回忆录》等。民国三十三年3月停刊，共出五十七期。

越剧日报　越剧报纸。民国三十年(1941)9月15日创刊，至民国三十一年11月2日停刊。由上海信义热水瓶厂经理陈氏出资，沈廷凯主笔，茹伯勋总编，屈春水编辑(均为业余兼职)。八开四版，日报。声明办报宗旨为"提高越剧水准，发扬越剧光芒"，力求"批评

的适当与忠实，言论的崇高与公正”。除第一版照例刊发越剧（包括绍剧）界重要新闻外，其余三版均为评论性、介绍性或趣味性的短文以及艺人照片，兼有连载小说。中缝登载越剧、绍剧演出及其他广告。各栏目中，“越国红星群芳谱”（介绍越剧艺人）、“越剧话旧谈新录”（介绍绍剧艺人）及“越文点将录”（介绍有关作者）等三个栏目颇具特色。在当时为数众多的越剧小报中，该报较为严肃，因而有“理论化过重”的反映。民国三十一年秋，陈氏不再出资，该报勉力支撑一月余，终因财源枯竭而停刊。

戏　报　戏曲报纸。民国三十一年（1942）在重庆创刊，民国三十五年10月19日出上海版，期数另起。上海戏报社出版，四开四版、日报。首版专事报导上海乃至全国戏曲新闻消息，所涉有京、昆、川、越、淮、沪、粤等剧种。内容侧重各剧团动态，上海的新旧剧目和名伶近闻。其它版除分设“社会大舞台”、“爱萍室杂记”、“艺坛小唱”、“越伶小史”等十几个小栏目外，还曾辟过“声色圈”、“舞讯”两大副刊。第四版先后为京剧杂讯专版和越剧专版，分别对京剧和越剧的改良和革新作了大量报道，并重点介绍了上海和外地一些京伶、越伶小传、轶事、流派特色和演技水平，它是抗日战争胜利后了解上海戏曲界动态的主要专业报纸之一。约于民国三十七年2月上旬停刊，共存三百九十期。

沪剧周刊　沪剧期刊。民国三十五年（1946）1月1日创刊，主要编辑有叶峰、王麟书等。其间刊型数度变化，曾出过八开四版、四开四版，并一度以十六开杂志形式出过第155期和第156期，另标革新第一、二期，该刊在1949年5月上海解放之前，先后设过“风景线”、“沪剧点将台”、“大阿福信箱”、“新戏本事”、“粟大集”、“沪剧圈”、“子弟圈”、“每周小语”、“过眼烟云”、“老戏故事集锦”、“沪滨奇谈”数十个大小栏目，内容侧重剧目介绍、沪坛动态、名伶轶事、新伶推荐。其中最有特色的文章有两类：一类是沪剧名伶为主要撰述人的文章，如解洪元的《洪元漫笔》、王盘声的《盘声集》等；另一类是专报导沪剧戏院上演的最新剧目及艺伶艺事，如《新都剪影》、《长乐片片》、《九星风光》。1949年5月上海解放以后，该刊多次革新，除保留一些剧场专栏外，新设立了“每周小言”、“学术”、“报导”、“沪剧园地”、“艺人园地”、“读者服务”、“每周论坛”、“趣味”等栏目。尤其在1949年7月17日发表了《彻底改造沪剧周刊》一文声称：要“使沪剧周刊为新沪剧负担起具有建设性的推动力量，进一步成为新沪剧一种强有力的宣传武器。”此后，该报的标题和内容努力反映沪剧艺人在中国共产党的领导下，深入生活，改造思想，反映火热斗争的精神面貌。如连续跟踪报导了上艺、中艺、文滨、努力、英华、勤艺七大沪剧团体参加人民电台义务播音；为成立沪剧会筹募基金，名伶联合义演《白毛女》；成立沪剧界学习委员会；抗美援朝联合义演等等重大消息和活动。此外，它还出版过沪剧历史上首次座谈专页、戏曲界学术委员会讨论专页和华东戏曲改革工作学习会专页等。1953年5月停刊，历时八年多，共出版三百多期。此周刊是沪剧刊物中出版时间较长，较有影响的专刊。

越剧报　戏曲报纸。民国三十五年(1946)5月创刊,上海越剧报社出版,发行人茹伯勋,总经理应展鹏,总主笔屈春水,总编辑张桂枝,报社采访主任茹叔和。原为方型四版,民国三十六年后改为四开四版,周刊。先后辟:“百宝箱”、“越国鸳鸯谱”、“樵楼夜谈”、“越票个别谈”、“越伶小史”、“小人攀谈”等栏目。发表过二十世纪四十年代末越剧改革中编演的《石达开》、《光绪帝和珍妃》、《浪荡子》、《祥林嫂》等剧本。出过《越剧大王范瑞娟特刊》。连续报导过越剧大王选举、十大红星联合义演《山河恋》、筱丹桂自杀事件、越剧票房“瑞社”、“芳社”和“羡锦团”等消息和活动。连载要目有蔡萸英的《越伶小史》,陈文澄的《改良越剧之我见》,春水的《望云阁杂话》,以及《筱丹桂生前死后》等文,上海解放后,重点报导了越剧界各私人剧团纷纷改姐妹班,成立越剧学校,艺伶自觉深入生活,改造思想,积极参加各项政治活动,首次成立剧影界妇女工作者协会等事件。大约1949年10月停刊。

当代名伶传　戏曲专著。孙老乙编著,民国三十六年(1947)8月天下图书杂志出版公司出版。作者就自己二十年见闻所及,记述了当时多位京剧演员的生平和艺术,其中有长期在上海演出的麒麟童、林树森、盖叫天、赵乃泉、杨瑞亭、苗盛春、盖三省、俞振飞、韩金奎、刘斌昆、言慧珠、童芷苓、艾世菊、魏莲芳等。作者力图以传统的记传体裁来勾勒民国时期京剧历史的概貌。王雪尘、李元龙、俞振飞及作者本人分别在书前作序。

戏　典　京剧剧本集。聆英馆主编,民国三十七年(1948)上海中央书店出版,共十六集。收录京剧剧本近二百个。除传统剧目外,还收了一些当时新编、改编和流传较少的剧目,如《人不如狗》、《玉虎坠》、《雄州关》、《婴宁一笑缘》等。均以“全出分幕”剧目完整刊出,并附有剧情说明,间及演出渊源。如《婴宁一笑缘》:“婴宁故事,出蒲留仙笔底之《聊斋志异》,述狐女与其表兄王了服一段姻缘。……剧出已故斗山山人李其绳将军手笔。名坤旦金少梅盛年时,即以演此剧而成名。金少梅外,近廿年来,此剧以近绝响于歌坛。本书所载,即李直绳氏为金所特编之原本也。”

沪剧专刊　沪剧报纸。民国三十七年(1948)9月15日创刊,《东南风》杂志发行,社长彭天锡,总经理应荟华、应展鹏,总编王麟书。四开四版,套红刊头。各版先后设“各院动态”、“唱词”、“麟吐玉书”、“老实闲话”、“小论坛”、“沪剧杂事录”、“新都杂录”、“滨雄随笔”、“女伶随写”、“沪剧漫谈”、“后生琐记”、“东南风”、“沪剧信箱”、“伶人花絮”、“中央周报”等数十个小栏目,内容侧重报道沪剧新闻、剧团动态、舞台信息、以及剧目、论评及轶事。1949年春停刊。

剧影日报　戏剧、电影综合性报纸。为中华人民共和国成立后最早在上海出版的此类报纸。1949年10月1日创刊,上海剧影日报社出版。四开四版,日报。梅兰芳题报名。曾出版过图画增刊和剧影活页,先后开辟“剧影人日历”、“特写”、“读者信箱”、“影剧批评”、“末座客谈”、“每日一人”、“小结构”、“清吟小唱”、“索丝乱弹”、“电影场”、“首都剧影日志”等栏目。并辟专用版面发表京剧、越剧、沪剧、评弹、话剧、电影、昆剧、淮扬戏(扬剧)、

江淮戏(淮剧)等剧种的新闻。周信芳、史东山、袁雪芬、丁是娥、邵滨孙、朱瑞均、洪深、欧阳予倩等影剧界知名人士都曾为该报撰文,如《北京来信第一封》(袁雪芬)、《新社会使我们新生了》(邵滨孙)、《对改革评弹的希望》(唐耿良)等。

修竹庐剧话 戏曲论著。朱瘦竹著。原散见于《戏杂志》、《罗宾汉》、《三四剧艺日日刊》、《半月剧刊》诸报刊,1949 年 10 月经作者收集整理后由江南印刷所印刷出版,共一册。全书内容分"伶的谈荟"、"戏的谈荟"、"伶戏综谈"、"盔头、行头丛谈"、"全部《麟骨床》说讲"五大部分,主要是作者据眼见耳闻对上海京剧舞台上一些名伶、名剧及舞美服饰所作的介绍品评和轶事珍闻的荟萃。其中对演员刘永春、小达子、盖叫天、李春来、赵君玉、冯子和、周信芳、何月山、小杨月楼、苗胜春和剧目《明末遗恨》、《界牌关》、《花蝴蝶》、《铁公鸡》、《妻党同恶报》等的记述,较为详细地反映并保留了京剧南派的一些特色与资料。

华东地方戏曲介绍 戏曲剧种论文集。华东文化部艺术事业管理处编,1952 年 11 月上海新文艺出版社出版。该书共收介绍华东地区剧种的研究论文、调查报告共三十篇。有关浙江剧种的有《婺剧介绍》、《绍兴的高腔》、《越剧的成长及其发展》等九篇;关于江苏和上海剧种的有《昆曲的源流及其沿革》、《沪剧介绍》等九篇;关于福建戏剧的有《闽剧的研究》、《闽南的傀儡戏》等四篇;有关安徽剧种的有《关于倒七戏》、《黄梅调之初步调查》、《徽班和徽调的演变》等十三篇;关于山东剧种的有《吕戏介绍》、《五音戏初步调查》等五篇。这些文章有的着重沿革、源流,有的着重曲调曲谱。有的附剧目,有的则未列剧目。有的介绍文字比较详尽,有的则很简略。其中部分曾在 1950 年至 1951 年出版的期刊《戏曲报》上发表。它反映了中华人民共和国成立初期华东文化部艺术事业管理处对戏曲研究工作所做出的初步努力。

越剧曲调 越剧曲谱选集。陈捷、薛号等编。1952 年上海文化出版社初版;1955 年 10 月出版修订、整理本;1958 年 12 月上海文艺出版社重版。收录《介绍越剧》(陈捷),《越剧乐器的演奏方法》(金茄),《越剧曲调过门用法介绍》(马良忠)等文,以及越剧各种曲调〔尺调〕、〔四工调〕、〔弦下调〕及各种板式谱例和越剧曲牌十种,书后附有《唱词音韵表》(吕仲、邵慕水整理)。

盖叫天的艺术生活 戏曲论著。布谷、徐以礼著,上杂出版社 1953 年 2 月出版。本书以盖叫天一生中几个重要的经历为线索,用七万字的篇幅介绍了盖叫天的生平和艺术。是中华人民共和国成立后第一本系统研究盖叫天的著作。正文后有作者后记及盖叫天在北京参加全国第一届戏曲观摩演出大会时写的《我们中华民族是有优秀文化传统的民族》一文。正文前有照片四帧。

粟庐曲谱 昆剧音乐专著。俞粟庐定谱,俞振飞选辑,上、下两册,1953 年在上海影印出版。粟庐为近代沪上昆剧大师,深感"昆曲自创兴后,转辗南北,历时既久,遂致曲词有鲁鱼亥豕之讹,宫谱犯四声混淆之病,以误传误,乖谬愈甚",故"精密校订,遂成该书"(《戏

谭昆票中的三大宗匠》),是书收《琵琶记》、《玉簪记》、《邯郸梦》、《牡丹亭》、《千钟禄》、《渔家乐》、《孽海记》等昆剧传统剧目中的折子二十九出(尚有三十一出抄本,遗失于香港,未能辑入)。这些作品皆系作者之师曲家韩华卿所授精品,故继承了叶堂《纳书楹曲谱》的传统(韩系叶氏门生),被视为近代曲谱正宗。然俞氏所选曲谱却又体现近代昆剧发展风貌,吸收清乾嘉以后唱曲特点,对叶堂曲谱又有所发展。曲谱用工尺,毛笔书写,甚为工整。卷首有《习曲要解》,为其子俞振飞唱曲及运腔方法的经验总结;书末则附《度曲一隅》,系粟庐七十五高龄时灌制唱片的曲谱。此书印数不多,但流传面广,为近代俞派唱法的经典之作,沪上曲社多以此为习曲教材,其子《振飞曲谱》即在此基础上增订而成。

华东戏曲剧种介绍　戏曲剧种论文集。华东戏曲研究院编。此为丛书,共六辑,自1954年6月起由上海新文艺出版社陆续出版。该丛书《前言》指出,据当时调查统计,华东区有剧种七十七个,“华东文化艺术事业管理处注意到对各种地方戏曲进行调查研究工作的重要性和必要性”,“因此责成华东戏曲研究院对华东各省地方戏曲进行有计划的深入研究工作,并把调查材料编辑成书”,用以代替1952年出版的《华东地方戏曲介绍》一书。华东戏曲研究院在1953—1954年间数次组织调查小组分赴各省,深入穷乡僻壤,访问老艺人和查阅文字资料,初步摸清了上海、江苏、浙江、安徽、山东、福建、五省一市地方戏曲种类和分布情况,并选择若干种主要剧种进行较深入全面的调查研究,并在此基础上,组织力量约请专人撰写了调查报告和研究文章,又分类编辑,汇成丛书。该丛书一至五辑编入介绍包括吕剧、柳子戏、黄梅戏、徽剧、柳琴戏、锡剧、婺剧、越剧、闽剧、梨园戏等三十个剧种的研究文章和调查报告,第六辑起介绍淮剧、沪剧以及各种木偶戏、皮影戏等。每一辑除文章外,均附有所介绍剧种之曲调举例(简谱)。第一辑还附有华东戏曲剧种分布图及说明。所收各类文章,就华东区主要剧种的产生、沿革、剧目音乐曲调、剧团、演员等情况作了较详细的介绍。多数文章均达到了相当的学术水平。它反映了自1952年至1954年华东地区戏曲研究工作在原有基础上所取得的巨大进展,也为此后剧种史研究工作奠定了良好的基础。

华东地方戏曲丛刊　戏剧剧本集。华东戏曲研究院编辑。丛书,共三十集。自1954年10月至1955年9月上海新文艺出版社陆续出版。收越剧、扬剧、锡剧、淮剧、沪剧、绍兴乱弹、昆曲、泗州戏、黄梅戏、倒七戏、柳琴戏、吕戏、甬戏、闽剧、梨园戏等二十五个剧种的五十一个剧本。据该丛刊“凡例”,所有入选剧本均经过实验演出并反复修改的整理定本。基本上是华东各省市流行较广、内容较健康的优秀剧本。其中越剧《梁山伯与祝英台》、沪剧《罗汉钱》、淮剧《蓝桥会》等是全国第一届戏曲观摩演出大会获奖剧目;闽剧《炼印》、吕戏《李二嫂改嫁》、黄梅戏《天仙配》等是华东区戏曲观摩演出大会获奖剧目。丛刊也酌收了一部分非获奖但流行较广的剧目,如越剧《柳毅传书》、锡剧《打面缸》等。因正在编辑的《京剧丛刊》拟收入优秀的京剧剧本,故未收京剧剧目。该丛刊《编后记》认为,这部剧本集的整

理出版，反映了中华人民共和国成立以来华东区贯彻“百花齐放、推陈出新”方针，进行戏曲改革工作所取得的成绩中最主要、最大的一部分。

华东区戏曲观摩演出大会纪念刊 华东区戏曲观摩演出大会资料专集。华东区戏曲观摩演出大会编辑，1954年11月在上海出版。共七部分。第一部分为指示、报告、致词，补充指示，工作报告等文件及大会开幕词、总结发言、闭幕词等。第二部分为祝贺、希望，收著名演员梅兰芳、周信芳等的贺辞和上海、江苏、浙江、山东、福建、安徽六省市及华东戏曲研究院代表团代表的发言稿。第三部分为评论、专论、漫谈、收大会期间及大会前后发表于各报刊和会刊上的主要评论文章共五十四篇。第四部分为经验、体会，收创作人员和演员的经验介绍文章共四十一篇。第五部分为剧种介绍，收华东戏曲剧种分布图、调查表、统计表及六省市分省剧种分布说明，参加大会的三十五个剧种综合介绍等。第六部分为会演始末，是各报刊记者关于大会筹备至结束整个过程的综合报道。第七部分为资料、索引、名单、大会日程总表、演出日程表、剧目表、报刊评介文字、新闻报道索引、大会获奖名单、大会组织机构与工作人员名单、各代表团名单及各观摩团名单等。该刊附有大会全体代表暨观摩工作人员合影、获奖者合影和四十六幅剧照等图片。收罗详备，较完整地体现了这次观摩演出大会从1954年4月起筹备至同年11月结束历时七个月的全部过程，反映了中华人民共和国成立五周年时，华东区首次举办的规模空前的戏曲会演活动盛况，以及这五年间华东区戏曲改革工作所取得的成绩。

华东区戏曲观摩演出大会剧本选集 戏曲剧本集，华东区戏曲观摩演出大会编印，共七集，附总目一册。据《前言》介绍，这次大会演出活动从1954年9月25日至10月31日结束，共演出评奖剧目一百二十个，展览剧目四十六个，参演剧种三十六个。为了把这些剧目按照演出面目保存下来，作为纪念，并供参加会演的同志们参考，所以大会经过挑选，编印了这套剧本选集，共有六十九个剧本。其第一集是山东省代表团演出剧本选集，收吕剧《李二嫂改嫁》，柳子戏《黄桑店》等八个剧本；第二集是安徽省集，收黄梅戏《天仙配》、《夫妻观灯》，倒七戏《观画》等十七个剧本；第三集为江苏省集，收常锡剧《双推磨》等十一个剧本；第四集为上海市集，收沪剧《金黛莱》、《赵一曼》，京剧《黑旋风李逵》等十一个剧本；第五集为浙江省集，收越剧《盘夫》，甬剧《两兄弟》等十个剧本；第六集为福建省集，收闽剧《炼印》，梨园戏《陈三五娘》等七个剧本；第七集为华东戏曲研究院代表团演出剧本集，收越剧《西厢记》，京剧《秦香莲》，昆剧《醉皂》、《断桥》等八个剧本。“这些剧本演出时是比较受欢迎的，在思想内容和艺术上有一定的成就”。其中大部分为这次大会的得奖剧目，而且是现代题材、历史题材，大戏、折子戏，民间小戏，喜剧、闹剧等各占一定比例，比较真实地反映了演出大会的剧目情况，表现了中华人民共和国成立五年来华东剧目工作在挖掘传统，推陈出新方面的成绩。该书作为大会的纪念品和资料于1954年11月3日编印发送给与会代表及有关人员和单位。

元曲六大家传略　戏曲论著。谭正璧编剧。1955年上海文艺联合出版社出版，1957年2月经作者增改后由上海古典文学出版社出版。为《中国古典文学研究丛书》之一种。本书专考元代六大戏曲作家——关汉卿、王实甫、白朴、马致远、郑光祖、乔吉的生平及作品，以略传为纲，各家记述为目。凡古今书籍中与此有关之有用资料，尽其所见，均经慎重选剔，排比辑录。作品部分，不论存佚，悉先行正名，次考版本内容，再评作者思想及艺术（无则缺之），力求详尽细到。书中资料均依据原始出处选辑，即属引用，亦皆校勘原作。正文前吴晓铃作序一篇。

昆剧观摩演出纪念文集　戏曲论文集。中国戏剧家协会上海分会编，1957年8月上海文化出版社出版。1956年11月在上海举行第一次大规模昆剧观摩演出活动，在此期间，由戏曲界、音乐界专家组成的"艺术委员会"曾举行多次学术报告会、座谈会。该集收录了各次会议的发言稿和座谈会记录稿。计收郑振铎《有关发扬昆剧的三个问题》、田汉《有关昆剧剧本和演出的一些问题》、俞振飞《谈昆剧的唱念做》、赵景深《昆剧剧本的改编问题》等发言稿及艺委会《剧本组座谈会记录摘要》，《演出组座谈会记录摘要》，《音乐组座谈会记录摘要》和《诸家意见》等座谈会记录共十七篇。据该集《前言》称，这些发言和座谈记录，初步探讨了昆剧传统与革新许多有关问题，在讨论中也产生各种不同意。为了更好地学习昆剧传统并针对其存在的问题展开学术上的百家争鸣，所以把各种意见的发言记录整理出版，以供参考研究之用。书前附有会演剧种和座谈会实况照片共九幅。

宋金杂剧考　戏曲论著。胡忌著，1957年上海古典文学出版社出版。共五章。第一章《名称》；第二章《渊源与发展》；第三章《角色名称》；第四章《内容与体制》；第五章《其他》。本书所收宋金元时期戏曲史料丰富翔实，对宋杂剧、金院本的名称、渊源及在戏剧史上的地位，脚色分类及系统，院本体制作了评细的考释分析，前有序文，后附《元代演剧史料——"谈行院"散曲注笺》和《征引书目》。

沪剧曲调　沪剧曲谱选集。上海沪剧团编，何树柏、范佩芝记谱整理，1957年12月上海文化出版社出版，1964年出版修订本。本书分为小调、基本腔与新腔三大类。小调类选有《罗汉钱》、《乡下未婚夫》等剧目中的〔过关调〕、〔进花园〕、〔月月红〕、〔四大景〕等十二个谱例；基本腔收有《薄命花》、《孟丽君》中的〔长腔慢板〕、〔中板〕、〔紧板〕；《庵堂相会》、《娇懒夫人》中的〔三角板〕、〔阴阳血〕等三十六段曲谱。新腔收中华人民共和国成立后由作曲家新创作的"金黛莱·序歌"、"雷雨·四凤独叹"、"嘉陵江英雄歌·号子"等十五段。这三大类的曲谱，基本上概括了沪剧目前常用的曲调。

昆剧入门　昆剧音乐理论专著。钱一羽著，上海文化出版社1958年1月初版。全书四万九千字，共九节，分别对昆剧曲谱的构成以及唱念方法，唱曲注意事项作了介绍。对宫调、曲牌、音韵、四声、阴阳、板眼、腔格等均有阐述，不乏精到见地。如提出杂剧是"单唱制"，昆剧是"复唱制"；七宫十二调是"隋唐'燕乐'二十八调的遗制，原来是以琵琶为基本

而制定出来的一种乐调，各调都有规定的音阶”等。叙述方法结合现代乐理常识，文字深入浅出。不仅可作各戏曲学校昆曲班的教材和唱曲者自学之用，亦可供研究者参考。

滑稽论丛　滑稽戏史论资料专集。1958年2月上海文艺出版社编辑。收有史料、史论十三篇。史料部分以记述江笑笑的生活和艺术为主，兼及滑稽“三大家”中的其他两家（王无能、刘春山）。多为鲍乐乐口述，金乙记录整理，徐卓呆的回忆文章记录了文明戏中的“滑稽戏”以及滑稽电影、滑稽小说的早期情况。史论部分着重于滑稽戏艺术特点的探讨，作者有赵铭彝、杨华生、周柏春等。这是有关滑稽艺术的第一本论文集。

京剧前辈艺人回忆录　戏曲资料集。苏雪安著，上海文化出版社1958年4月出版，一册。全书选录了孙菊仙、谭鑫培、李春来、何桂山、刘永春、龚云甫、谢宝云、王长林、余玉琴、田桂凤、侯俊山、汪笑侬、夏氏兄弟、潘月樵、王鸿寿、钱金福、陈德林、李顺亭、刘鸿声、苏廷奎、杨小楼、王瑶卿、王凤卿、程继先、尚和玉、冯子和、余叔岩、李桂芳、赵君玉等三十多位自清光绪以来曾在上海舞台上的京剧演员，内容以各人表演艺术为主，间有生平简况，对孙菊仙、谭鑫培、李春来、刘鸿声、杨小楼、余叔岩诸人的擅演剧目逐个做了介绍，鉴析颇详。后人景孤血对书中史料的一些错讹曾作订正。

上海戏剧　戏剧期刊。月刊。《上海戏剧》编辑委员会编，上海戏剧家协会主办。1959年创刊，主编于伶，副主编刘厚生。以发表剧评、探讨当前戏剧创作和表演中的重大问题为主，并介绍戏剧基础知识，亦选刊一些剧本。熔知识性、通俗性、学术性于一炉，倡导雅俗共赏，生动活泼，言之有物，富有文采的批评文风。1964年停刊，共出五十八期。1979年2月复刊，改双月刊。主编何慢。改版后每期有文字五十六页，彩色图页八页。辟有“理论鉴赏系列”、“文化传播系列”、“现代明星系列”、“剧视创作系列”、“摄影美化系列”及其它艺术专栏。

京剧字韵　戏曲音韵论著。徐慕云、黄家衡编著，上海文艺出版社1959年出版。内容分两部分。第一部分为概论及图表，列十三章，详细论述京剧咬字必须区别阴阳平仄，分清五音四呼，辨明尖团清浊，研究出音收音。对十三辙、上口字、中州韵、湖广音的来历都有解说。第二部分是京剧字汇，依十三辙排列，用注音符号与拼音字母注音，可供戏曲编剧撰词选字，演员审音辨韵参考。1963年修订再版，1980年3版。

京剧小戏考　京剧唱段选辑。根据中国唱片厂京剧唱片唱词编选，上海文化出版社1959年出版。收谭鑫培、孙菊仙、余叔岩、周信芳、言菊朋、马连良、谭富英、杨宝森、高庆奎、林树森、梅兰芳、程砚秋、荀慧生、尚小云、张君秋、言慧珠、李多奎、金少山、郝寿臣、裘盛戎、萧长华等各行当演员代表作共一百三十六个唱段。前有编选说明。

昆剧表演一得　戏曲表演理论专著。徐凌云演述，管际安、陆兼之记录整理。共三集，先后于1959年6月，1959年10月和1960年3月由上海文艺出版社出版。该书记录著名业余昆剧表演艺术家徐凌云长期舞台实践中积累的经验和心得。是以文字反映昆剧表

演艺术并系统进行理论探索的一种尝试。第一集谈《寄子》、《议剑》、《小宴》、《嫁妹》等八个剧目，第二集谈《藏舟》、《偷桃》、《借茶》、《刘唐》等九个剧目，第三集谈《梳妆》、《掷戟》、《云阳》、《乐驿》、《问路》等九个剧目。各集的每一出戏，都详细记录了主要角色的全部表情身段动作，指出唱念做表演上注意点和人物在特定环境中的心理活动，分析了角色在表演艺术上的特色。此外，每出戏还介绍了剧情服饰化装、梨园掌故等。该书是中华人民共和国成立后最早在上海问世的系统谈戏曲表演艺术并从理论上进行探索的专著。书中谈及的《云阳》、《问路》、《乐驿》等戏，当时已在舞台绝响多年。该书由周玑璋、俞振飞、赵景深等分别作序。

沪剧唱片曲谱选　沪剧曲谱选集。中国唱片厂编，1959年8月上海文艺出版社出版。选辑二十八面沪剧唱片的详细曲谱。包括丁是娥、石筱英演唱的《争上十三陵》两面；王雅琴、王盘声演唱的《黄浦怒潮》四面；石筱英唱的《绣荷包》两面；筱文滨演唱的《三国开篇》两面；石筱英、邵滨孙演唱的《杨乃武与小白菜》十二面和石筱英演唱的《西厢开篇》六面。《前言》概述编选者编选出版本书的意图和选曲标准。

在戏剧战线上　戏曲论文集，伊兵著，1959年9月上海文艺出版社出版。收《使传统剧和现代剧相得益彰》、《歌唱大跃进、回忆革命史》、《一面越剧革新的红旗》、《昆剧〈十五贯〉的新面目》、《戏曲改革工作的两股阻力》等戏剧论文共二十篇。是作者从中华人民共和国成立初期至1959年十年间在戏剧工作岗位上因工作需要而陆续撰写的各类文章，其中一部分是评剧，一部分是戏曲工作的经验总结，另一部分则是论战文章。这些篇章，“反映出解放以来出现在戏剧战线上的主要事件、斗争和收获，对总结十年来的戏曲工作的经验具有一定的参考价值”(该书提要)。该书由田汉题书名。

传统剧目汇编　戏剧剧本集。上海传统剧目编辑委员会编，上海文艺出版社1959年出版，至1963年出齐，内部发行。共五十八集，约六百五十万字。其中京剧二十六集，越剧十七集，通俗话剧七集，锡剧三集，沪剧二集，扬剧二集，甬剧一集。每集按篇幅长短收一个或几个剧目。每集均有“编辑说明”，阐明汇编的目的是“在于保存戏曲艺术遗产，并为戏曲工作者提供整理、改编剧目的材料”。为了汇编这一集子，上海传统剧目编辑委员会曾组织了大量的人力、物力进行剧本的挖掘：访问老艺人，请他们回忆口述；搜罗民间抄本和老艺人抄藏本，并将这些口述记录本和手抄藏本集中，组织力量加以校订。在大量工作的基础上，对近百年来上海戏剧舞台所积累的剧目进行了一次较全面的整理和收集。保存了不少罕见甚至近于失传的剧目。如京剧老艺人产保福、伍月华、张少甫等人的口述本或藏本，大部分是《大戏考》、《戏典》、《平剧汇刊》等传统京剧集所未收的。而越剧、沪剧、甬剧、锡剧、扬剧、通俗话剧所收的剧目，大都是上海舞台后世流行剧目的母本，也有不少剧目几近湮没，而借此得以流传的。汇编的剧本，除个别错字作了校订，并删除少数猥亵内容外，基本保持剧本的历史原貌，具有重要的历史文献价值。

沪剧小戏考　沪剧选集。1959年上海文艺出版社编辑出版，1963年出版修订本。收录沪剧各历史阶段的代表性开篇、唱段二十二则，有开篇筱文滨的《三国开篇》与沈小英的《绣荷包》；对子戏唱段杨飞飞、赵春芳的《卖红菱》；同场戏唱段许帼华的《阿必大·自叹》，解洪元、石筱英的《借黄糠》，小筱月珍、王盘声的《连环记》。还有其他传统剧目唱段，如杨飞飞的《妓女泪·金媛寻子》(即"杨八曲")，邵滨孙、石筱英的《杨乃武与小白菜·探监》；中华人民共和国成立后革命历史剧唱段邵滨孙、筱爱珍的《星星之火》，顾月珍的《赵一曼》，王盘声的《黄浦怒潮》等。本书附有《沪剧剧种简介》一篇，概述该剧种发展简史。

上海十年文学选集·戏曲剧本选　戏曲剧本集。1960年2月上海文艺出版社出版。该书在广泛征集、推荐、评选基础上，收入了十七个上海1949年—1959年间新创作和改编的优秀剧目。包括沪剧剧本《罗汉钱》、《黄浦怒潮》等四种，滑稽剧本《三毛学生意》等三种，扬剧剧本《黄浦江激流》一种，越剧剧本《祥林嫂》等三种，京剧剧本《黑旋风李逵》等三种，昆剧剧本《墙头马上》一种，淮剧剧本《女审》等三种。"所选作品有的反映了上海地区某一时期，某一方面的生活"，"表现了上海文学工作者十年来的工作成就"（引自该书序言）。

戏曲筋斗练习方法　戏曲武功教材。1960年5月上海文艺出版社出版，1980年11月出版增订本，古峰编著。作者据多年教学经验，采用图文结合的方法，把戏曲武戏艺术中占有特殊地位的舞蹈程式——筋斗，从最基本的辅助筋斗、单筋斗到比较复杂的长筋斗、滚翻筋斗、双人筋斗、桌筋斗共六大类百多个项目，逐一进行了介绍。图示了每种筋斗从起范儿到结束的每一个动作，并以文字详细说明其动作的要求、作用及训练的方法。该书自出版后，即作为上海戏曲学校训练学员基础课程的教材。

我演昆丑　戏曲表演理论专著。华传浩演述，陆兼之记录整理，1961年7月上海文艺出版社出版。该书是著名昆丑华传浩多年演剧经验的总结。内容分两部分：第一部分泛谈昆丑的艺术特色，演述者从实践角度提出自己的见解。有"谈昆剧丑、副两角的区别"，"谈昆丑的唱念做"等三篇文章。第二部分详谈《相梁·刺梁》、《芦林》、《茶访》、《盗甲》等七出戏的表演艺术，介绍了丑戏中怎样运用戏曲表现手法和程式为内容及人物性格服务，以及程式及各种表现手法在实际使用上的灵活性等。最后还附带谈到了配角戏。该书还以配合文字说明，有基本动作类照片"蹲脚"、"踮步"、"矮步"、"打穷结"、"磨袖"、"甩袖"等二十七幅，剧目类演出照及动作示范三十八幅。书前附有演述者与萧长华合影一张。

戏曲龙套教材　戏曲教科书。1962年5月上海文艺出版社出版，郭建英编著。共六章：一、概说；二、龙套在动作过程中的各种姿势；三、龙套的各种基本队形；四、有关龙套的各种组合队形；五、龙套常唱的各种曲牌大字；六、整出戏中有关龙套动作的记录。书中阐述了戏曲龙套在表演上的作用，以图文结合的方式对龙套的各种基本队形以及组合队形，做了全面系统而又形象的说明。对传统戏曲龙套跑法的各种术语如"大摆队上"、"钻烟筒

下"、"龙摆尾下"等也作了深入浅出的解释。该书是在上海戏曲学校先后编写的三套龙套教材基础上重新整理、汇编而成的，故也收录了该校试行的教学计划和教学总结为附录，以备他校做教材之参考。

戏曲表演论集　戏曲表演专著。阿甲著，上海文艺出版社1962年9月初版，1981年4月再版。该书收录阿甲在1951年至1962年间所写的论文二十一篇。这二十一篇文章较集中地探讨了有关戏曲表演各方面的问题，诸如：生活真实与艺术真实的问题，角色创造上体验与表现关系问题，戏曲表现现代生活内容与形式矛盾的问题等等，作者均从表演角度进行详细阐述，提出了鲜明的观点。作者还对一些著名戏曲演员及著名剧目的表演艺术特点作了具体分析，从理论上总结其规律。这部论文集反映了中华人民共和国成立以来戏曲表演艺术的发展和理论研究方面所取得的成果。作者在1962年初版时写了《后记》一篇，1981年再版时又写了《再版后记》一篇。

京剧流派欣赏　戏曲专著。秋文著，1962年上海文艺出版社出版。内容分两部分。一部分是综合论述戏曲流派的文章，包括《论京剧流派》、《中国传统戏曲舞台形象之美》等五篇。另一部分为专论老生余派、言派、麒派、马派、谭(富英)派、杨(宝森)派；旦脚梅派、程派；花脸裘派的艺术风格和特点，包括"从余派谈京剧演唱的韵味"、"言菊朋演唱艺术欣赏"等十五篇文章。本书是较早自觉地从美学的角度研究戏曲的著作。

越剧丛刊　越剧剧本集。1962年上海文艺出版社编辑出版。共出两集。所选剧目均系中华人民共和国成立后整理改编的越剧演出本，以思想与艺术性较好，经过舞台实践而保留下来的剧目为主，也酌选一些思想内容无害，表演上有特色，又为群众喜闻乐见的剧目。第一集为《梁山伯与祝英台》、《西厢记》、《春香传》、《红楼梦》；第二集为《碧玉簪》、《盘夫索夫》、《辕门斩女》、《血手印》。每一剧目均附有前言，记述了改编、整理的概况。另附有剧照、舞美设计图及选曲等。

关羽戏集　京剧剧本集。李洪春、董维贤、长白雁整理，1962年11月上海文艺出版社出版。所收均为三国时关羽故事的剧目(红生戏)，是王鸿寿(三麻子)在传统三国戏基础上参照《三国演义》及民间传说加以整理或创作，并经过他和后辈李洪春等数十年舞台演出的考验，不断加工而成的。共有《斩熊虎》、《桃园结义》、《造刀投军》、《斩华雄》、《斩车胄》、《屯土山》、《赠袍赐马》、《白马坡》、《诛文丑》、《阅军教刀》、《破汝南》、《灞桥挑袍》、《过五关》、《收周仓》、《古城会》、《训弟》、《收关平》、《火烧博望坡》、《汉津口》、《临江会》、《华容道》、《战长沙》、《单刀会》、《取襄阳》、《水淹七军》、《刮骨疗毒》、《走麦城》等二十七个。其中《斩熊虎》、《造刀投军》、《阅军教刀》、《收周仓》、《收关平》等在集子出版时已绝响舞台多年，几乎失传。书前附有王鸿寿、夏月润、瑞德宝、杨小楼、林树森、李吉来、周信芳、刘奎官、李洪春等关羽戏照十二帧，整理者《前记》一篇。

谈悟空戏表演艺术　京剧表演艺术专著。郑法祥口述，刘梦德记录整理。1963年上海文艺出版社出版，1979年重印。全书七章。前三章写作者的家庭出身、学艺经历和演悟

空戏的体会，还包括对父亲郑长泰(赛活猴)的忆述。第四、五两章谈悟空戏的表演技法，归纳为“四法三功一扮”(身、手、步、棒法；唱念、筋斗、做功；扮相)。第六、七章谈《水帘洞》、《闹天宫》二剧的表演艺术。书中附有作者教戏、演戏、身段舞姿、脸谱等图片八十余幅。书前有陶雄代序《发人深思的艺术经验》一文。

荀慧生演剧散论　戏曲表演理论专著。荀慧生著。上海文艺出版社1963年10月出版，选收荀于二十世纪五六十年代在各报刊杂志发表的文章三十三篇，共十五万字。该论集多方面反映了荀慧生在五十年演剧生活之余从事戏曲理论探讨的成果，包括对戏曲程式的梳理，对传统技法的归纳，对流派、风格、特色的解析及对他自己大量创作演出实践经验的总结等等。评论界认为该论集中《演人别演“行”》、《三分生》、《略谈用腔和创腔》、《谈演员眼睛的运用及其他》等名篇，富于创见，有特殊的美学价值。论集还涉及了京剧界众多名演员的师承、变革、发展，为研究我国近代戏曲史提供了有益的第一手资料。该论集于1980年8月增订再版，共收荀文五十五篇，计二十六万一千字。

京剧现代戏唱片曲谱选　京剧曲谱。上海文化出版社编辑出版。卢文勤记谱，1965年6月出版第一集，全书选录1964年全国京剧现代戏观摩演出后已出版唱片的《智取威虎山》唱段四段，《芦荡火种》中的《智斗》二段、《授计》二段，《节振国》四段，《洪湖赤卫队》四段，《箭杆河边》二段，《六号门》中的《卖子》十段、《觉醒》二段、《嘱托》二段，《柜台》六段，《白毛女》八段，共四十六个唱段。1965年7月出版第二集，选录《红灯记》、《红色风暴》、《万水千山》、《柯山红日》、《黛诺》、《草原小姐妹》、《烈火里成长》七个剧目共三十四个唱段。后有吴歌所作后记一篇。

洪升年谱　戏曲论著。章培恒著。上海古籍出版社1979年2月出版。全书分前言、传略、年谱、附录(包括《演长生殿之祸考》、《引用资料目录》)四大部分，对洪升家世、生平、交游、思想及创作等史料加以排比、论述和考订。全书引用经、史、子、集各类资料达二百四十六种，其中大量为首次引用的新材料。

沪剧小戏集　沪剧剧本集。1979年4月上海文艺出版社编辑出版。本集系“文化大革命”后出版的沪剧小戏结集，收有中华人民共和国成立三十年来沪剧创作中四个优秀剧目。其中有反映首都居民积极支援水利建设的《争上十三陵》(宗华、陈剑云编)，歌颂复员军人在退役后处处关心国防事业的《再给我一支枪》(姚声黄、蓝流编)，表扬全心全意为顾客服务的商业工作者《雪夜春风》(宗华、文牧、姚声黄编)，以及讴歌农民集体主义思想的《开河之前》。每戏除刊有演出剧本外，另附有舞美设计、音乐曲谱和演出剧照，以方便其他剧团移植、排演。

沪剧唱段选　沪剧唱腔选集。1979年4月上海文艺出版社编辑出版。收表演唱《毛主席永远与我们在一起》(丁是娥、王盘声唱)、《人民的好总理》(杨飞飞唱)及《开心来》(丁是娥唱)等九篇；现代剧《罗汉钱》、《鸡毛飞上天》(丁是娥、石筱英唱)、《黄河颂》(赵春芳

唱)、《年青的一代·读遗书》(袁滨忠唱)、《园丁之歌》(诸惠琴唱)、《赵一曼·最后行动》(顾月珍唱)、《史红梅·谈判》(汪秀英唱)《芦荡火种·智斗》(丁是娥·邵滨孙唱)等四十九段。传统剧目有许帼华的《阿必大·自叹》和筱爱琴的《雷雨·四凤独叹》等二段入选。

中国戏曲发展史纲要　戏曲史专著。周贻白著。上海古籍出版社1979年10月出版。全书二十六章。共四十二万余字。该书是作者在民国二十四年(1935)写成《中国戏剧史略》、《中国剧场史》,民国三十六年写成《中国戏剧史》,1957年写成《中国戏剧史长编》、《中国戏剧史讲座》基础上,经重新深入调查,反复研究论证,四易其稿而写成的最后一部著作。它包括了作者一生研究中国戏曲历史的重要成果和心得。尤其是书中戏曲声腔和地方戏部分,运用了大量调查所得和中华人民共和国成立后新发现、新成果,故在戏曲史研究上有重要意义。该书出版时冯其庸为其作序。

舞台与观众　以戏剧为主的文艺性报纸。上海文化局主办,乐美勤、赵景昂先后任主编。1980年2月10日出版试刊第一期,同年3月8日正式创刊,始为双周报,1981年1月3日第21期起改为周报。四开。读者对象为广大观众和文艺工作者,旨在沟通舞台与观众的联系,提高舞台艺术的水平和观众的欣赏水平。内容主要报道上海戏剧、曲艺、音乐、舞蹈、杂技等艺术门类的创作、排练、演出的情况,同时也报道国际及国内各地重要的文艺信息,介绍与评论有关剧目与节目,介绍演员和创作人员的艺术活动和生活状况。栏目有"文艺要闻"、"艺术家专访"、"剧目评论与欣赏"、"专题讲座"、"演员艺术生涯"(连载)、"知识讲座"、"戏曲、曲艺流派介绍"、"戏曲史话"、"戏剧故事"、"戏曲连环画"、"舞台上下"、"世界舞台之窗"、"观众评戏"等。曾连载过描述筱丹桂、尹桂芳、王文娟、顾圣婴、徐玉兰、童芷苓、华文漪、蒋月泉、张鉴庭、赵晓岚、汪齐风等著名演员艺术生涯的文章,以及图文并茂的《戏曲画笔》等。曾为配合上海戏剧节、上海之春等重大艺术活动,增出有关特刊。

新剧作　戏剧刊物。双月刊。1980年2月由上海艺术研究所创办,主编章力挥,副主编顾宝璋、汪培。以发表当代话剧、歌剧、戏曲、电视剧剧本和当代戏剧创作研究、评论为主,并以扶植现代戏创作,新人新作,中青年剧作家为己任。至1982年底已出版发行十八期,共发表剧作九十余部,文论百万余字,其中淮剧《母与子》、花鼓戏《牛多喜坐轿》等优秀剧作均在中华人民共和国文化部和中国剧协举办的剧本评奖中荣获优秀剧本创作奖,在全国产生广泛的影响。1981至1982年举办首届上海戏剧节剧本征稿活动,产生了一批新作并使一批新人成名。

曲论初探　戏曲专著。赵景深著,1980年7月上海文艺出版社出版。全书由《中国古典戏曲理论》和《明代的民间戏曲》两篇长文分为两大部分。第一部分介绍了我国宋、元、明、清历代的戏曲理论专著和文艺理论上不同流派的争论,包括介绍《南词叙录》、《曲品》、《闲情偶寄》、《花部农谭》等和"临川派与吴江派戏曲理论的斗争";第二部分对明代民间戏

曲的内容、形式、源流、价值作了较全面的介绍和分析。并附有《明成化本南戏〈白兔记〉的新发现》、《从〈下山〉到〈僧尼会〉》、《〈思凡·下山〉的来历和演变》等短文。正文前有作者《自序》一篇。

昆剧演出史稿 昆剧史专著。陆萼庭著，赵景深校。1981年1月上海文艺出版社出版。全书共六章。第一章一个新剧种的产生；第二章四方歌者皆宗吴门；第三章竞演新戏的时代；第四章折子戏的光芒；第五章近代昆剧的余势；第六章化作春泥更护花。本书从戏曲演出角度探讨昆剧发展的历史，与一般戏曲史侧重作家作品的叙述有明显的不同。著者引用丰富的资料，勾勒昆剧产生以来，民间班社的广场(剧场)演出与士大夫家班的红氍毹演出这两种形式所构成的整个昆剧演出历史过程，记述了通过演出留存大量优秀传统剧目的历史史实。其中第三章与第四章，从演出实际出发，提出了清康熙末以降，正是昆剧折子戏在艺术上呈繁荣态势的新观点。而第五章则从《申报》、《字林沪报》的演出广告、新闻中钩稽了大量苏州四大昆班在沪、苏两地活动的资料。该书赵景深序，评其为在许多地方为戏史研究“填补了空白”，并“积累了许多难得的资料”。

戏曲剧目论集 戏曲论文集。郭汉城著，上海文艺出版社1981年7月出版。选收作者历年因实际工作需要而撰写的论文三十三篇。这些文章论述和探讨了戏曲改革、推陈出新过程中诸方面的实际问题，且多偏重于剧目方面。诸如传统剧目如何改编整理，现代戏编剧怎样继承和发展传统，戏曲艺术怎样反映时代精神以及传统剧目的人民性问题，历史真实和艺术真实问题，清官戏、侠义戏问题等等。这些文章先后在《人民日报》、《光明日报》、《戏剧报》、《文艺报》、《戏剧研究》、《人民戏剧》、《文学评论》、《文艺研究》等报刊、杂志上发表，曾对戏曲实际工作形成一定的影响。1980年，在结集出版此书时，作者对某些文章作了修改，并写了《前言》。

新编大戏考 戏曲唱段选集。中国唱片社编，1981年7月上海文艺出版社出版。全书分唱词汇编和剧情简介两大部分。第一部分选收了中国唱片社1949年至1980年出版的部分戏曲唱片唱词及所涉五十五个全国主要戏曲剧种的介绍，内附一百一十位著名戏曲演员的艺术生平和他们的便装照、剧照。第二部分是唱词所属剧目的剧情简介，并有剧名首字笔划索引。所有唱词前有该唱片片号，可供查找。

中国戏曲曲艺词典 戏曲工具书。上海艺术研究所和中国戏剧家协会上海分会编，上海辞书出版社1981年9月出版。分为：总类；戏曲名词术语；戏曲声腔剧种；戏曲作家、理论家、演员、团体；戏曲作品论著刊物；曲艺名词术语；曲艺曲种；曲艺作家、理论家、演员、团体；曲艺作品论著九个门类，共五千六百三十六个词目。词典前有按正文排列的《分类词目表》，书末另附《词目笔画检索》，以便检索。词目中部分重要人物及服装道具等附有插图。是戏曲曲艺工作者和爱好者重要的参考书。

元代杂剧艺术　戏曲专著。徐扶明著。1981年上海文艺出版社出版。共十八章。前三章概述元代杂剧兴衰历史，作家作品及演员情况。第四章至第十五章论元杂剧剧本体制及特点，包括四折一楔子、戏剧结构、一人主唱、联套曲牌、宾白、科介、情景描写等内容，第十六章至十八章论演出，包括脚色、题目正名、妆扮、行头、砌末、乐器等内容。全书较系统地研究、探讨了元杂剧的艺术及其形式，介绍了元杂剧艺术包括戏曲文学和戏曲演员方面的有关知识。是一部较全面地专门研究和介绍元杂剧艺术的论著。

滑稽戏选(一)　滑稽戏剧本选集。1982年6月上海文艺出版社出版。书前有何慢序，作品收有《三毛学生意》(编剧范哈哈)、《七十二家房客》(编剧杨华生、笑嘻嘻、张樵侬、沈一乐)、《性命交关》(编剧缪依杭、徐维新、申屠丽生)等七个多幕剧本和二十帧剧照。其中《三毛学生意》、《七十二家房客》为1966年前的保留剧目；《好事体》、《出色的答案》、《性命交关》、《我肯嫁给他》是粉碎"四人帮"后的新作。该选集对滑稽戏的演变和发展有一定反映。

戏曲编剧论集　戏曲编剧专著。范钧宏著。上海文艺出版社1982年6月出版。共收《戏曲结构纵横谈》、《戏曲语言浅探》、《程式——戏曲编剧的基本功》等专门探讨戏曲编剧理论和编剧技巧的文章共三十篇。作者是戏曲作家，书中文稿是他长期结合创作实践进行理论研究的成果，也是他本人艺术实践的经验总结。因此这些文章具有相当的针对性和实用性。其中不少文稿曾作为中国艺术研究院戏曲研究所研究生班和中国戏曲学院编剧进修班上的讲课发言。

明刊本西厢记研究　戏曲研究专著　蒋星煜著，中国戏剧出版社1982年7月出版。该书共收作者关于《西厢记》专题研究文章三十三篇。并附作者摄制的罕见《西厢记》孤本、残本、残叶书影三十五帧。书中作者对古典戏曲名著《西厢记》的各种刊本作了系统的考证和研究，从内容、形式、批校、注释各方面考察了《西厢记》的发展变化、版本源流。并对许多戏曲家、剧本校刻家、批评家的生平、文艺思想作了探讨。赵景深在该书序中说，著者论述了五个方面的问题：一、六十多种明刊本《西厢记》的大致系统和异同点。二、《西厢记》的独特体例以及和南戏的关系。三、《西厢记》形式上的差别影响内容的问题。四、探讨名家批注本的真伪，探讨《西厢记》的残本与残叶、探讨仅见著录而尚未发现的明刊本。五、较详细地考证了明刊本《西厢记》某些不甚知名的批注、刊行者的生平。并认为该书对"五·四"以来"郑振铎先生研究明刊本《西厢记》的疏漏之处加以补充、纠正"。为把《西厢记》研究发展为如同研究《红楼梦》一样的专门学科"打下一个基础，完成必要的准备"。该书的波多野太郎序也认为其考证"有较多特殊价值"，"以乾嘉之文献学做基础"，"用戏剧家之文艺科学为武器"，"卑益国内外学界不少"。并在香港、台湾、日本等地出版发行。

中国戏曲史钩沉　戏曲研究专著。蒋星煜著，中州书画社1982年9月出版。共收作者资料性、考证性文章三十三篇。这些文章从宋元明清的诗集、文集的残本、抄本中钩稽

了许多资料和线索，借以对中国戏曲史上一些久悬未决的问题以及一些比较冷僻的问题进行了探索和研究。故作者名其书曰："钩沉"。赵景深序评该书考证"很有见地"。并认为"对于戏曲史研究"有"独到的地方"。

越剧小戏考　越剧唱段选辑。上海人民广播电台戏曲组编，上海文艺出版社1982年11月出版。全书由越剧简介、越剧唱腔简述、唱段选辑、演员小传四部分组成。唱段选辑从《梁山伯与祝英台》、《西厢记》、《红楼梦》、《碧玉簪》、《追鱼》、《柳毅传书》、《情探》、《何文秀》、《打金枝》、《盘夫索夫》、《盘妻索妻》、《祥林嫂》、《鲁迅在广州》等六十八个剧目中精选越剧各流派唱腔的代表性唱段近二百段，并作剧情简介。演员小传共收袁雪芬、吕瑞英、刘觉、沈于兰等老、中、青四十五位越剧演员。正文前有剧照十八幅，共八页。

振飞曲谱　昆剧音乐专著。俞振飞编著，1982年上海文艺出版社出版。封面题画唐云，扉页题款叶圣陶，卷首并载叶圣陶《浣溪沙》词，作者自序及俞平伯序。该书是在俞振飞之父《粟庐曲谱》基础上增订而成，故俞平伯序云"若其父作子述之美，声乞求之盛，吾知一编行世，将与寰区人士广结姻缘，薪火留传……岂惟近世之珍哉！"

该书收正谱四十出，兼顾各行当及各历史时期的代表作品，如《单刀会·刀会》、《荆钗记·见娘》、《牡丹亭·拾画叫画》、《南柯记·瑶台》、《长生殿·弹词》等；另有选曲八支，皆为人所熟知之曲，有《琵琶记·赏荷》中之〔桂枝香〕，《金雀记·乔醋》中之〔太师引〕、《西楼记·玩笺》中之〔集贤宾〕、〔二郎神〕等，这些曲谱系俞氏生平舞台演出及清唱剧精选，并亲自逐字逐腔釐订而成。每出曲谱前均有简要剧情与艺术特点介绍，并在剧中人物名后注明行当；曲谱改工尺为简谱，但仍标明传统音调及板眼名称，以便读者习唱。书前载有作者自撰《习曲要解》与《念白要领》，前者为俞派唱腔及运腔方法的总结，其习曲要解重点为字、音、气、节四字，同时注意感情的表达，皆为昆曲演唱所必须凛遵的法则。运腔方法有带腔、撮腔、垫腔、迭腔、啜腔、滑腔（又名揉腔）、豁腔、嗱腔、橄榄腔、顿挫腔等多种，可归纳为动作表情类及字音表达类。该书还有《锣鼓字谱说明》，介绍了昆剧中常用的锣鼓字谱及其用途。书末附有陆兼之、辛清华等所作的后记，扼要介绍了曲谱改写、编辑经过。书中还配有作者的生活照片及演出剧照，其中有与梅兰芳、程砚秋、张君秋、言慧珠合演的照片及教授学生唱曲的留影。该书不仅被公认为是俞派唱法的经典之作，并且也是初学者的入门之书，对提高昆剧唱曲水平，促进表演艺术的完善，具有示范作用。

上海及寓沪近代杂剧作家著作发表、出版情况简介

笔画	姓名或笔名	剧名	创作年代	出(折)数	发表、出版报刊及书局	备注
	C·B	《本兰从军》			《女报》创刊号	
4	无着	《翩鸿记》			1915年1—3月，《七襄》第4至8期	江东老虬正谱
	王季烈	《人兽鉴》		8出	有"正俗社"印本传世	8出即8折，各演一事
	王蕴章	《碧血花》	1911年	4出	1911年闰6月《小说月报》增刊本	
		《铁云山》			1914年11月《七襄》1期	署名"西神残客"
		《霜华影》	1914年		1914年4、5月《小说月报》第六卷第1、2号	杂志目录列入"传奇"
		《香桃骨》	同上		1914年6月《中华小说界》第6期	
		《可中亭》			1915年《妇女杂志》创刊号	
5	叶楚伧	《落花梦》			1915年《小说月报》第六卷第4、5期，钞本存	顾名《曲选》收载《谐梦》1出
	玉桥	《云萍影》		2折	1904年12月《绣像小说》第40期	

（续表一）

笔画	姓名或笔名	剧　名	创作年代	出(折)数	发表、出版报刊及书局	备　注
6	刘钰	《海天啸传奇》		8出	1905年《小说林》第1期，又名《大和魂》	应为16出，下编8出未刊行
	刘淑曾	《镜中园》		5折	1900年春上海藻文石印本《蓬莱仙馆传奇》本	
		《千秋泪》		4折	同上	
7	陆恩煦	《李范晋殉国》			1911年3月《东方杂志》第八卷第2号	
		《血手印》			1911年4月《小说月报》第二卷第2期	
	李慈铭	《蓬莱驿》		1折	1907年《小说林》创刊号，又见于《游戏杂志》第5、6期	见收《越缦堂乐府外集》藏于"浙江图书馆"
		《星秋梦》		1折	1907年《小说林》第3期，又见杭州《游戏世界》第7期	两种合称《桃花圣解庵乐府》
	汪柱	《破牢愁》		4折	松月轩刊本	
		《妻梅子鹤》			同上	一作《林和靖》
		《楚正则采兰纫佩》				《赏心幽品四种剧》
		《陶渊明玩菊倾樽》				同上
		《江采苹爱梅赐号》				同上
		《苏子瞻画竹传神》				同上

笔画	姓名或笔名	剧名	创作年代	出(折)数	发表、出版报刊及书局	备注
	吴梅	《轩亭秋》	1907年		1907《小说林》第6期	
		《湘真阁》		4出	《小说林》第1期收入《霜崖三剧》	《暖香楼》改写
		《落茵记》	1911年冬		1913年4月《小说月报》第4卷第1号,有长洲张氏敬仓水馆刊本	又名《落溷记》
		《双泪碑》	1911—1913年冬	4出	1916年《小说月报》第七卷第4号	
		《西台恸哭记》				一作《义士记》
		《惆怅爨》		5出	收入1932年《霜崖三剧》	《歌杨柳》(1出)载《小说月报》第八卷第9、10号《湖州守》(2出)1917—1922年作于北京《国香曲》(1出)《钗头凤》(1出)
		《无价宝》	1917年	1出	收入1932年《霜崖三剧》刊本	
	吴魂	《迷魂阵》			1904年7月《觉民》杂志第7期	
	严保庸	《红楼新曲》		8折	有道光间刊本	
		《盂兰梦》		1卷	同上,另有民国二十四年盋山精舍石印本	
	杨组荣	《佛门缘》	1852年		1894年上海宝文书局石印本	一名《鹦鹉媒》

（续表三）

笔画	姓名或笔名	剧　名	创作年代	出(折)数	发表、出版报刊及书局	备　注
	陈翠娜	《梦游月宫曲》		不分折	1933 年上海著易堂印刷所《翠楼曲稿》	见《翠楼吟草》、《翠楼文集》、《翠楼曲稿》合订本
		《自由花》		5 出	1933 年上海著易堂印刷所《翠楼曲稿》	
		《护花幡》		不分折	同上	
		《除夕祭诗》			凌景埏、谢伯阳《全清散曲》“陈翠娜”条著录	
		《黛玉葬花》			同上	
	吴镐	《红楼梦散套》		16 折	有嘉庆间蟾波阁刊本，又见《双星杂志》一至四期	体例类杂剧，署“荆石山民”填词
8	庞树柏	《碧血碑》	1908 年		1908 年《小说林》第 11 期	署“龙禅居士”
9	冒广生	《别离庙蕊仙入道》			见民国铅印本《疚斋杂剧》，复旦大学图书馆有藏本	收入《疚斋八种》
		《卞玉京死忆梅村》			同上	同上
		《廿五弦》			同上	同上
		《马湘兰生寿百谷》			同上	同上
		《南海神》			同上	同上
		《午梦堂叶女归魂》			见民国铅印本《疚斋杂剧》，复旦大学图书馆有藏本	收入《疚斋八种》
		《云韩娘》			同上	同上
		《郑妥娘》			同上	同上

（续表四）

笔画	姓名或笔名	剧　名	创作年代	出(折)数	发表、出版报刊及书局	备　注
	觉佛	《活地狱》			1904年8月《中国白话报》第21至24期合订本	
		《女英雄》			1904年7月《觉民》杂志第1至5期合订本	
	姚雄伯	《红薇记》	1917年		1923年4月《小说月报》第二卷第1期	
		《沈园恨》	1915年春		1915年4—8月《小说丛报》第10至13期	
	秋士	《人天恨》			1904年7月《觉民》杂志第7期	
	俞樾	《老园》			见《春在堂全集》，收入《清人杂剧二集》	
10	高增	《女中华》			1904年4月《女子世界》第1至5期	
		《侠客》			1904年7月《觉民》杂志第1至5期合本	
	逋隐	《黄花岗》			1914年《小说丛报》第2期	
	挽澜	《同情梦》			1904年7月《女子世界》第8期	
11	黄燮清	《居官鉴》			有道光年间刻本	
		《鸳鸯镜》			同上	
13	感惺	《断头台》		4折	1904年《中国白话报》13、14、16、18期	
		《三百少年》			1904年《中国白话报》21至24期合刊本	

上海及寓沪近代传奇作家著作发表、出版情况简表

笔画	姓名或笔名	剧　名	创作年代	容　量	发表、出版报刊及书局	备　　注
3	孑　厂	《红楼真梦》			1942年石印本	王季烈订谱
4	文镜堂	《苏台雪》			1916年《小说月报》第2期，有抄本藏北京图书馆	署"秋江居士原著，西神残客补订"
	王蕴章	《绿绮台》	1914年	6出	1914年10月至1915年4月《小说丛报》第4至10期	
		《玉鱼缘》		1出	1918年1月《小说月报》第九卷第1期	署"莼农"未完
	王增年	《暗香媒》			《小说月报》第四卷第10至12号	
	王季烈	《西浦梦》				有晒兰印本及曲谱
	天宝官人	《义侠记》			1909年，《月月小说》9、13、14号	一名《黑奴报恩》，民崎德太郎原著
		《孽海花》			1909年《月月小说》17至21号	
	心悸	《邯郸女儿》			1916年《春声》第五集	
	月行窗主	《女豪杰》			1909年《月月小说》22、23号	

（续表一）

笔画	姓名或笔名	剧名	创作年代	容量	发表、出版报刊及书局	备注
5	由云龙	《幻缘记》			1939年铅印本	署“碧晓散人”
	叶楚伧	《中萃宫》			1915年《妇女杂志》第一卷第2至5号	
	玉泉樵子	《风云会》			1907年11月—1909年1月《月月小说》第10、12至19、21至24号	
6	刘淑曾（清韵）	《黄碧签》	1897年前	12出	1900年春上海藻文石印本《小蓬莱仙馆传奇》	
		《丹青副》		12出	同上	
		《飞虹剑》		10出	同上	
		《天风引》		10出	同上	
		《炎凤凉》		8出	同上	
		《氤氲钏》		10出	同上	
		《鸳鸯梦》		12出	同上	
		《英雄配》		12出	同上	
	红心词客	《伏虎韬》			《小说大观》第七集	
	朱子期	《红羊劫》		二卷	民国石印本一册	即“劫余道人”所撰
	汤世潆	《东厢记》		四卷	光绪申报排印本	
		《后西厢记》		四卷	奎光阁石印本	
7	何墉	《乘龙佳话》		一卷	奎光阁石印本	署“高昌寒食生”撰
	陈栩	《落花梦》	1886年		1915—1916年《女子世界》第1、2期	署“陈蝶仙谱”，1913年修订
		《媚红楼》	1908年前		1908年《月月小说》第16号	

（续表二）

笔画	姓名或笔名	剧名	创作年代	容量	发表、出版报刊及书局	备注
		《桐花笺》		8出	《著作林》第2至9期，又见《游戏杂志》1至8期	1913—1914年刊，仅为上卷
		《自由花》		5出	《著作林》第1至5期	有1906年杭州一粟园版
	汪柱	《诗扇记》		32出	收入《砥石斋二种曲》，有松月轩刊本	
		《梦里缘》			同上	
	苏门啸侣	《女才子》			《中华小说报》第二卷7至12号	
	吴梅	《苌弘血》	1899年写，1903年改	12折	不存	一名《血花飞》
		《风洞山》	1903—1905年	24出	1904年《中国白话报》第4、6期，1906年《小说林》社排印本	《中国白话报》仅载部分
		《绿窗怨记》	1913年	49出	1914、1915年《游戏杂志》第10至13、15至18期	仅存稿本，未刻
		《暖香楼》		1出	1907年《小说林》第一期	
		《东海记》	1915年	7出	1916年《春声》杂志第2、4集	
		《针师记》			1918年《小说月报》第九卷3至8号	据"北畤原本"删定
	吴沃尧（趼人）	《曾芳四》			1908年4—9月《月月小说》第8、9号	

（续表三）

笔画	姓名或笔名	剧　名	创作年代	容　量	发表、出版报刊及书局	备　　注
	吴子恒	《绿绮琴》			1913—1914年《游戏杂志》第1至9期	
		《星剑侠》			1915—1920年《小说新报》	
		《花茵侠》		15出	1920年《小说新报》1至12期	名《花兰侠》
	邹铨	《杨白花》	1911年	6出	收入《流霞书屋遗集》石印本	
	步五洲子	《大和魂》			1905年《扬子江白话报》第2期	
	社员某	《宝带缘》			1907年《月月小说》第5、6号	
8	林纾	《合浦珠》		12出		有刊本传世
		《蜀鹃啼》		20出		同上
		《天妃庙》			见《小说海》第三卷第2、3期	同上
	欧阳淦	《维新梦》		16出	1903、1904年《绣像小说》第1至6、9、19、25、27、28期	第7出，鲫生撰，8至14出，旅生撰
		《新上海》			1904年《二十世纪大舞台》第1期	15、16出署遁庐"惜秋"
	庞树柏	《玉钩痕》		10出	光绪间《游戏报》本	与"惜秋生"合著
	宛君	《山人扇》			1918年《小说月报》第九卷第2号	
	周文禾	《双镜缘》			未见著录	佚

（续表四）

笔画	姓名或笔名	剧　名	创作年代	容　量	发表、出版报刊及书局	备　注
9	胡盍朋	《海滨梦》			1916年10月上海国光书局刊行	
		《汨罗纱》			同上	
	洪炳文	《悬岙猿》	1904年	5出	1906年11月—1907年1月《月月小说》第1至4号	编入《说部丛书》
		《秋海棠》		3出	1911年《小说月报》第二卷11、12期	又见1911年瑞安务本印书局石印本
		《后南柯》	1905年	14出	1912年《小说月报》第三卷1至6期	温州市图书馆藏抄本12出，不全
		《警黄钟》	1904年	10出	1904年8月—1905年6月《新小说报》9至17期	有新小说社排印本
	柳亚子	《松陵新女儿》			1904年1月《女子世界》第一年第三期	
	幽并子	《黄龙府》			1904年《二十世纪大舞台》第2期	
	宣鼎	《返魂香》	1870年	40出	1877年上海《申报》馆印	
	俞樾	《骊山传》		8出	收《春在堂全集》	
		《梓潼传》		10出	同上	
	姚雄伯	《菊影记》			1914年10月—1915年1月《小说丛报》第4至7期	
10	爱楼	《华吟梅》			《中华妇女街》第一卷第1期	
	莫等闲斋主人	《病玉缘》	1906—1913年	30出	初载《小说世界时报》，1917年中华书局出版	
		《麻风女》			《中华妇女界》第一卷10至20期、第二卷1至4期	

（续表五）

笔画	姓名或笔名	剧　名	创作年代	容　量	发表、出版报刊及书局	备　注
	徐鄂	《白头新》		6出	光绪间石印本	与后三种合称《诵荻斋曲》
		《梨花雪》		12出加首尾	光绪三十二年焕文书局，一名《白霓裳》	
		《洛水犀》				
		《点额妆》				
11	梁启超	《劫灰梦》	1902年春		《新民丛报》创刊号	收入《饮冰室专集》
		《侠情记》	1902年	存1出	《新小说》第一号	同上
		《新罗马》	1902年夏初	7出	《新民丛报》第10至13、15、20、56号	同上
		《班定远平西域》	1905年		《新小说》第9、10号	署“曼殊室主人作”
	曹鉴冰	《瑶台宴》			佚	
	黄燮清	《帝女花》	1833年	20出	见同治本《倚晴楼七种曲》	
		《鹡鸰原》			同上	
		《凌波影》			同上	
		《茂陵弦》		24出	同上	
		《桃溪雪》	1946年	20出	同上	
		《绛绡记》		9出	有旧钞本，原藏中国戏曲学院，未见著录	
	啸庐	《轩亭血》			1908年8月《小说林》第12期	

（续表六）

笔画	姓名或笔名	剧　名	制作年代	容　量	发表、出版报刊及书局	备　　注
12	啸岚道人	《雁鸣霜》			《小说海》第二卷1至3号，又有光绪十六年暗香楼刻本	
		《木樨香》			有暗香楼刻本	
		《雾中人》			同上	
	遁庐	《童子军》			1904年7月—1905年7月《绣像小说》第29至54期间载	
	湘灵子	《鉴湖女侠传奇》			1912年春上海振新图书社刊行	一名《秋瑾含冤传奇》
		《雪昙梦》		32出	1901年6月真美善书店印行3000册	
13	筱波山人	《爱国魂》			1905年8月—1906年1月《新小说》第19至24期	
14	静庵	《安乐窝》			1904年《二十世纪大舞台》第1期	
15	墨旧词人	《花月痕》			1915—1916《妇女杂志》第一卷10至12号，第一卷6、7号	
	墨香词客	《赪绡恨》		3出	1915年1月《小说月报》第五卷第10号	
16	嬴宗季女	《六月霜传奇》		14折	1907年改良小说社出版	
	佚名	《五代兴隆传》		四卷73出	光绪二十一年上海书局石印本	

上海主要文艺副刊简表

刊　名	隶属报名	编　辑	刊　期	出版日期	备　注
大众艺坛	正言报		周刊	1941.5.23—10.16	
大都会	东南日报		周刊	1946.6.16—1949.4.30	
万花筒	新夜报			1934.2.17—1936.1.31	
艺　月	新闻报	田汉、安娥	周刊	1946.9.23—1947.12.29	
艺术界	申报		日刊	1925.9.21—1931.12.16	
艺　帆	新夜报		日刊	1946.5.12—1947.3.3	
艺　坛	大美周报		周刊	1940.11.24—1941.5.18	
艺　坛	大晚报		日刊	1946.5.1—1949.4.28	
艺　坛	正言报			1941.4.4—5.2	
艺　坛	华美晚报	该周刊社	周刊	1937.5.27—6.17	
艺　坛	新闻夜报		二日刊	1938.3.11—1941.11.22	
艺　声	时报		日刊	1938.10.29—12.18	
艺　林	中美日报	鲁思	日刊	1940.2.15—1941.8.30	
自由谈	申报	王钝银	日刊	1911.8.24—1949.4.24	本刊历任主编：吴觉迷、姚鹓雏、陈蝶仙、陈冷血、周瘦鹃、黎烈文、张梓生、王任叔、胡山源、王进珊、黄嘉音等。
戏	前线日报	李健吾	周刊	1945.11.17—1946.9.14	
戏周刊	中华日报	袁牧之		1934.7.22—1935.4.28	本刊曾一度改名为《戏剧周刊》
戏影周刊	中华日报			1939.11.2—1940.5.9	
快活林	新闻报	严独鹤		1912.5.1—1932.1.29	本刊曾一度改名为《趣谈录》、《庄谐录》、《庄谐丛录》

（续表一）

刊　　名	隶属报名	编　　辑	刊　期	出版日期	备　　注
别　墅	益世报	紫燕	日刊	1946.6.15—1949.4.29	
周　末	大美晚报		周刊	1938.4.2—1939.8.19	
周末娱乐	和平日报		周刊	1946.10.21—1947.5.10	
夜公园	大众晚报			1945.11.21—1947.1.8	本刊原附刊于《大英夜报》
夜光杯	新民晚报		日刊	1946.5.1—1949.6.15	
夜花园	新民晚报		日刊	1946.8.21—1949.5.28	
夜明珠	新夜报			1946.5.12—1949.5.24	
读者俱乐部	戏世界		日刊	1936.9.5—1937.7.21	本刊曾一度改名为《读者号》
剧　艺	中央日报		日刊	1945.9.2—1949.4.30	
剧　艺	正言报		周刊	1940.9.29—1941.3.28	
剧艺周刊	文汇报		周刊	1939.4.1—5.13	
游艺世界	正言报		周刊	1946.4.7—11.24	
游艺丛刊	申报			1925.5.16—6.1	
游艺界	申报	叶仲均（黄嘉音）	日刊	1938.11.1—1945.12.9	
游艺座	大晚报	金摩云	周刊	1932.7.2—1933.1.5	
游　艺	大公报		周刊	1946.10.11—1947.5.19	
电影、戏剧批评号	神州日报			1940.8.10—1941.7.26	本刊是《神皋杂俎》副刊之专刊
艺　闻	前线日报		周刊	1946.1.1—1948.7.5	
艺　海	新闻报	严独鹤	周刊	1925.5.16—1943.6.30	
艺　综	益世报			1949.1.15—4.30	
文坛艺薮	民国日报		日刊	1917.3.5—6.30	
电影与戏剧	上海报	白雪	周刊	1932.7.3—12.11	
电影与戏剧	中美日报		周刊	1938.12.18—1940.1.28	
电影与戏剧	申报		周刊	1945.12.16—1947.2.9	

（续表二）

刊　　名	隶属报名	编　　辑	刊　期	出版日期	备　　注
电影与戏剧	民报		周刊	1932.5.21—10.29	
戏　剧	导报		周刊	1938.7.10—1939.3.12	
戏剧与电影	大公报		周刊	1936.8.16—1937.8.7	
戏剧与电影	大公报			1946.6.16—10.6	
戏剧与电影	大公报	洪深		1946.10.10—1948.11.24	
戏剧与电影	每日译报	杨帆、于伶	周刊	1938.5.7—6.25	
戏剧周刊	民报	时代剧社	周刊	1933.3.19—1943.3.11	
戏剧周刊	民国日报		周刊	1929.5.22—1930.11.26	本刊是《闲话》副刊之专刊
游　艺	时事新报		日刊	1930.5.17—8.19	
游　艺	时事新报	敏时、莳白	旬刊	1931.5.16—8.26	
剧　坛	正言报		周刊	1941.10.19—12.7	
娱　乐	神州日报		日刊	1937.1.9—6.29	
新园林	新闻报	严独鹤	日刊	1932.4.2—1949.5.21	
舞台与银幕	中国周报	上海	周刊	1942.10.4—1945.3.4	
舞台与银幕	时事新报	上海	日刊	1945.12.15—1946.6.29	
舞台艺术	大美晚报	上海	周刊	1939.9.3—11.26	
演　剧	文汇报	上海		1946.3.9—9.14	

上海各种报纸、戏曲副刊简表

刊　　名	隶属报名	主　　编	创办日期	备　　注
力舞台	力报		1938年3月1日	初名《小型剧场》，1939年5月2日改本名
小戏馆	今报		不详	
小剧场	小说日报	余余、晚翠	1938年8月16日	
日日戏剧	上海宁波公报	张乙庐	1938年10月1日	
书场与戏场	生报		1939年6月1日	
杂艺号	戏世界	其珊子	1936年9月3日	涉及川、甬、扬剧及评弹等
戏　刊	夜　报		1934年1月3日	
戏　刊	晶　报		1939年10月16日	
戏包袱	锡　报	郑子褒、张肖伧	1938年7月1日	
戏　曲	时事新报		1932年10月14日	
戏曲林	戏剧世界	秀珊	不详	侧重京、昆、越剧艺伶轶闻
戏　场	正　报	梅花馆主、陈禅翁	1939年4月1日	
戏　场	针　报		1940年9月7日	京剧专刊
戏　剧	上海报	许黑珍	1938年12月23日	京剧专刊
戏　剧	生　报		1938年2月15日	
戏　剧	社会日报	老汉	1935年8月1日	
戏　剧	世界晨报		不详	京剧专刊
戏　剧	报　报		不详	
戏　剧	时　报		1934年1月10日	
戏　剧	神州日报	刘豁公	1946年11月18日	京剧专刊
戏剧生活	生活日报	春　水	1938年2月	京剧专刊

（续表一）

刊　　名	隶属报名	主　　编	创办日期	备　　注
戏剧周讯	社会日报	沈苇窗	1944年9月3日	京剧专刊
戏篓子	金钢钻	郑过宜	1937年1月1日	
每日申曲	上海世界		1940年4月22日	沪剧专刊
每日越剧	力　报		不详	越剧专刊
评剧号	戏世界	凤林、寒梅	1936年9月4日	评剧专刊
知　音	奋　报	许黑珍	1939年4月1日	
弦外之音	戏世界	晚尘、翠侠	不详	京剧专刊
剧　艺	新实报		不详	
剧　刊	晶　报		1939年10月16日	原名《戏剧》1940年3月18日改本名
剧学讲座	戏　报		1940年8月	
票友号	戏世界	蒋勃公	1936年9月1日	专载业余戏曲活动消息
通问号	戏世界	邮务长	1936年9月7日	专回答戏迷提出的问题
游于艺	汇　报	许黑珍、张肖伧	1939年10月15日	
游艺座	锡　报	梅花馆主	1939年5月6日	
越　府	社会日报	吕次维	1945年3月21日	越剧专刊
越　剧	时事新报晚刊		1947年10月30日	越剧专刊
舞　台	文华报		1939年12月26日	以京剧评论为主

上海专业戏曲报纸简表

报　　名	创办日期	主　　编	内　　容	备　　注
三四剧艺日日刊	1926年9月11日	朱瘦竹	演剧新闻、观感等	日报。原名《三四剧务日刊》
上海戏报	1931年8月31日	陛　云	广告、演剧新闻等	仅见三期
天蟾剧报	不　详		京剧专刊	为天蟾舞台出版的报纸
艺海日报	不　详			
正谊特刊	1927年12月24日			京剧票友团体正谊社所编五周年纪念刊
申曲日报	1941年3月16日	叶峰	沪剧新闻与评论	
戏世界	1935年3月21日		以京剧为主	创刊于汉口(1931年5月),1935年在上海设分馆
戏　报	1927年2月13日	沈树谷	戏院广告与剧评	
戏　报	1928年1月	吕松声、王雪尘	戏院广告与伶界轶事	
戏的常识	1928年10月15日	朱瘦竹	剧评与戏曲知识介绍	
戏剧日报	不　详	应展鹏、叶峰	京、沪、越等剧种新戏消息	
戏剧世界	1937年11月6日			
戏剧周报	1922年8月27日	周剑云	京、昆、粤、汉剧	由上海票友团社久记社创办
戏海报	不　详		剧评、剧史、新闻等	
沪剧专刊	1948年5月15日	王麟书	沪剧演出、评论	原名《东南讯沪剧专刊》
沪剧周刊	1946年4月10日	叶峰	沪剧史、论	是沪剧界出版时间最长的报纸
罗宾汉	1926年12月8日		京、昆、越、甬、锡等各剧种	被小报界称为“戏报之冠”

（续表一）

报　　名	创办日期	主　　编	内　　容	备　　注
图画剧报	1912年11月9日	郑正秋、詹禹门	主要是戏画、戏评	
绍兴戏报	1941年1月6日	蔡莫英、魏绍昌	越剧	
律　和	1928年5月28日	蒋世良、沈乃斌	京剧	为京剧票友组织律和社创办
剧艺画报	1949年7月24日	高寒梅、洪静波	京、越、沪剧的消息、报导	仅见一期
梨园公报	1928年9月5日	孙玉声	京、昆剧史论	共出三百九十六期
梨园世界	不详	应展鹏	戏曲小品、杂论	
越　剧	不　详	寿耀宗		
越剧日报	1941年9月15日	廷公、汤笔花	剧评、杂论、越剧新闻	
越剧报	1946年4月	张桂枝、屈春水	越剧专论与趣闻	
联合戏单	1945年11月18日		各大戏院戏讯、主演名单	
雅　歌	1928年1月1日	朱瘦竹	京剧票友团体“雅歌社”创办	
新东方剧刊	1930年9月30日	王雪尘	剧评、戏目广告	
新越剧	1948年11月			
韵　声	1925年11月25日	沈睦公	戏院广告与名伶生平、演艺等	京剧票友组织韵声社创办
影剧——每周越剧	1946年	寿耀宗		
繁华林	1928年8月4日			

侧重戏曲的游艺场报、文艺报简表

报名	创办日期	主编	涉及戏曲的主要内容	备注
三星	1928年5月7日		二、三版专载评论坤伶及票友的文章	
大世界	1917年7月1日	孙漱石、刘山农	专载大世界上演剧目及消息评论	大世界游乐场主黄楚九创办
大观园	1945年12月		以报导京、昆、越名伶情况为主	
大报	1924年11月27日	峪云、步林屋	京、昆及地方戏	
大罗天	1927年7月17日	张超、冯梦云	报导戏曲界新闻为主	
大罗宾汉	1928年8月26日	干兰荪	报导戏曲界新闻为主	
大舞台	1917年11月15日	刘束轩		游乐场"大舞台"的娱乐报
上海艺报	1943年12月1日		一版专载戏曲,二、三版亦以戏曲为主	
上海繁华报	1923年10月17日	来岚声		
小日报	1919年4月1日	韩天受、张丹斧	菊部、小论、趣闻等栏目刊有戏剧评论	
天韵	1922年4月15日	骆无涯、王瀛洲等		永安公司游戏场报
劝业场	1918年8月1日	童爱楼主		豫园游戏场报
世界小报	1923年2月16日	姚民哀、张丹斧		上海小世界游戏场报
世界繁华报	1901年5月	李伯元	《梨园志》、《俳优传》等戏曲专栏	
先施乐园日报	1918年8月9日	周瘦鹃、季心佛等		先施游乐场报
戏世界	1914年3月			
戏剧新闻	1944年11月4日	社长赵凌云	四版"戏文"专刊戏曲文章	电影、话剧、戏曲集合报纸

（续表一）

报　名	创办日期	主　编	涉及戏曲的主要内容	备　注
红罗宾汉	1929年5月7日	张心影	报导剧院、伶人动态	
花天日报	不　详	俞达夫	顾问闲评、艺苑新词等栏	
纸舞台	1927年9月10日	虫鸣、翠微编		
明　报	1926年5月26日	刘豁公		
春申艺报	1914年5月26日	章知魂、赵心养		
春江花月报	1901年10月12日		《梨园新论》为戏曲专栏	
笑林报	1901年3月4日			
笑舞台	1918年4月19日	宋忏红		
爱　丝	1926年6月25日	王瀛洲		
消闲报	1897年11月			原为《字林沪报》附刊，1900年改为《同文消闲报》，1904年改名《消闲录》
剧艺新闻	1931年7月8日			
剧影日报	1949年10月1日			电影、戏曲报纸
娱闲日报	1905年7月		《戏目》、《曲本》为重要戏曲栏	
梨花日报	1919年11月22日			
晶　报	1919年3月3日	余谷民	常刊载戏曲史论长文	
游艺报	1921年8月13日	曹痴公、马鞍山樵		
游艺周报	1921年6月5日			
游戏报	1897年6月24日	李伯元		
寓言报	1901年3月5日			
新丹桂笔舞台日报	1918年9月5日	庄天韦		

（续表二）

报　名	创办日期	主　编	涉及戏曲的主要内容	备　注
新世界	1916 年			上海新世界游戏场报纸
新游戏	1912 年			
新新日报	1926 年 2 月 13 日	刘恨我		新新游乐场游戏小报
新舞台日报	1917 年 12 月 14 日	郁慕侠		
翡　翠	1927 年 12 月 15 日	郑子褒		

轶闻传说

妓女和洋人都用绿茶碗　清代同治、光绪年间，在老式戏园中看戏，都有茶喝。一般观众用白花碗，只有两种人用绿茶碗。第一种是妓女，当时，上海的买办阶层靠洋人发了大财，每每看戏总要妓女陪伴，令人侧目。在观众怂恿下，丹桂茶园首先实行妓女茶资加倍新规。为示区别，妓女一律用绿茶碗，各茶园纷纷仿效。第二种是洋人，洋人本不懂中国戏，只是买办为讨好主子请去看看热闹罢了。于是，戏馆主人又定了洋人茶资加倍的规则，也使用绿茶碗。买办们多花几个钱并不在乎，实行许久，倒也相安无事，可是后来发生争执。

有些从外国回来的留学生，一到上海就去看戏。茶房送上的也是绿茶碗，收费加倍。留学生不服，问道："我是洋人吗？"戏园的人回答："我们没有空分辨谁是哪国人，你穿洋装，就当你洋人算帐。"后来留学生多了，几乎天天有争执。园方觉得麻烦，便将"洋人加倍"改成"洋装加倍"。收费时还笑嘻嘻地作番解释："我也晓得你是中国人。我们的规定是洋装加倍，不是洋人加倍，请别误会。"留学生有了经验，再去看戏，便穿上长衫。后来，随着上海穿西装的人渐多，妓女和洋人加倍的规则也就自然取消，绿茶碗当然不用了。

广潮帮围攻南丹桂　清同治十一年(1872)，上海梨园界发生了一起轰动全城的风潮，其中心人物为著名京剧武生杨月楼。当时，丹桂茶园共有两处：一处在五马路，名为北丹桂；一处在小东门，称作南丹桂。是年杨月楼和孙菊仙分别在南北丹桂演出，隔日调换场子。农历十二月十八日下午四时左右，南丹桂的一名龙套去小东门一家由广商开设的当铺抵押，因故与其发生口角，继而动武，引起当地广潮帮商人的愤怒，他们认定该龙套与杨月楼是一伙的，便迁怒于杨，当即纠集了数百人，将南丹桂围得水泄不通，非要园主交出杨月楼不可，杨闻讯逃之夭夭。可是在北丹桂的演员却误以为杨月楼被劫，群情激愤，由武生任七率武行多人速往营救。任七乃江湖卖艺出身，精通拳棒，冲入人群寻杨未见，大打出手。道台闻讯，派兵弹压，商店唯恐受损，纷纷罢市。幸丹桂园主刘维忠和广潮商会董事出面调解，始告平息。这次风潮虽未伤人，却导致南丹桂歇业，杨月楼更遭广潮帮怨恨。后杨与广东富商之女相恋，再次触怒广潮帮，终使他身陷囹圄，九死一生。

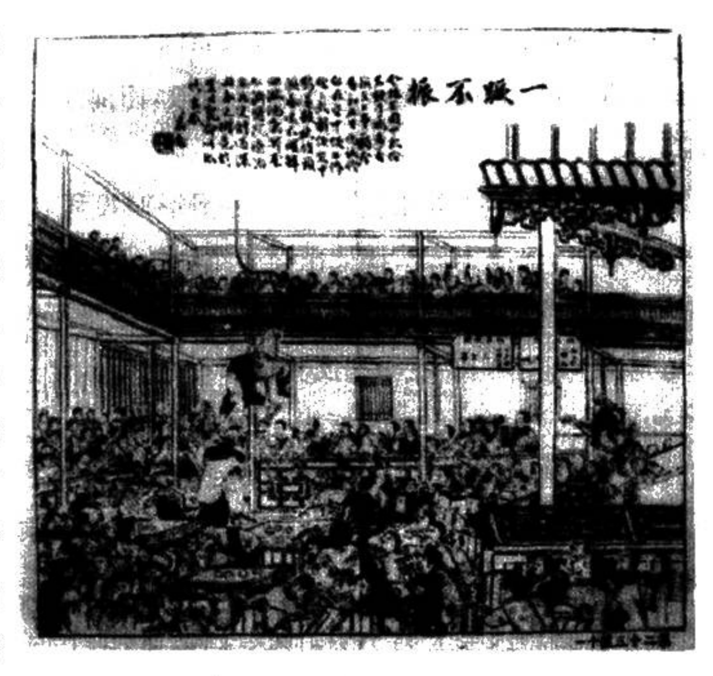
杨月楼诱拐卷逃案　清同治十二年(1873)，北京著名京剧艺人杨月楼在上海丹桂茶园演出期间，与广东香山籍商人韦某之女阿宝相识，阿宝之母王氏在韦某外出期间作主

为两人订亲。此事遭到韦某族人及广肇会馆同乡反对，并上告杨月楼诱拐民女，卷走财物。租界会审公廨遂于杨、韦在文运里成亲之日，逮捕杨月楼。广东籍的上海县令叶廷春以杨有参与不久前南丹桂与广潮帮斗殴事，谓其“一向作恶多端”，在数次严刑重责下，杨乃供认有诱拐之事，并被定罪，收禁外监。阿宝因表示坚从杨月楼，亦屡被刑责，后被判给慈善机构普善堂另行择配。翌年，江苏省按察使批复，该罪按例当发配四千里以外充军。在松江府太守复审此案时，杨月楼翻供；移往娄县审理，杨又遭严刑重责，承认诱拐之事；至苏州由省按察使提审时，杨复称前此一切供词均属屈打成招。不久，杨被押回上海，仍收禁外监。是年十月初十为慈禧四十大寿，清廷大赦天下；至光绪元年(1875)，经上海县令、江苏省按察使和巡抚及刑部核准，杨被免于刺配起解，判遣回安庆原籍交保管束，遂了结此案。不久杨潜回上海，并登台演剧，是为后话。与此案相关之韦王氏在案发不久即因忧愤成疾而死；阿宝则在普善堂度过一些时日后，被迫另择婚配。

杨月楼案在当时曾引起极大反响。案发后数日，上海地方绅董即联名上书县令，声称为免伤风化，请禁止妇女看戏，叶廷春为此颁布《严禁妇女入馆看戏告示》；上海道台冯竹儒亦传谕县令及会审公廨，严禁各戏园搬演“淫戏”，并具列昆腔、京班“淫戏”戏目近二十出。与此同时，《申报》为此案及其判决大开笔战，陆续发表“持平子”、“不平父”、“公道老人”，广东同人及《申报》馆等各界关于此案的十几篇文章，从婚姻、礼教、法律诸方面开展争论；或以为官府刑罚不公，杨、韦之亲事无可非议；或以为戏子与民女通奸大逆不道，理应严惩，乃至于相互攻讦，莫衷一是。社会上则有人认为县令与广帮有同乡之道，故审理此案时用非法之刑。上海的英文报纸通志馆《新报》及英国伦敦的《大新报》亦报道此案，并谓中国官员审理一般民事案件时以极刑索供，残暴之极。

因上海一地特殊的风气使然，清末民初，演艺界类似的“风流案”屡有发生，如其后不久的高彩云、霍春祥、李春来诸案，均颇有影响，乃至涉及华洋纠纷，而由清政府外务部、驻京外国公使出面了断。然就社会影响论，以杨月楼案为最大，故不久即与“张文祥刺马案”、“杨乃武与小白菜案”、“杀子报案”同列为清同、光年间“四大奇案”之一，而多有报章杂志及文艺作品记叙其事，中华人民共和国成立后仍有将此案敷演成剧演出，然事件始末因讹传甚多，故众说不一。

摔死辫子飞　《三上吊》是一出武丑戏，因其情节恐怖动作惊险而吸引观众。逢戏园生意清淡，乞灵于《三上吊》，常可安度难关，不过戏班演员也不肯过于冒险，表演只做到适可而止。于是有些练武术的人，自愿去戏园客串，他们的表演，动作幅度大，活动范围广，因嫌舞台太小，便在正厅上方的绳索上做功夫。其惊险程度比武丑演员高出许多，被称为《大三上吊》。



清光绪某年，咏仙茶园业务不佳，园主请来一位客串武丑，名叫云里飞，是练杠子武功出身的，又称“杠子阿鹤”。他有两个徒弟，一个叫空中飞，一个叫辫子飞。三人演的《大三上吊》惊险万状，因此每夜满座。这时，天仪茶园也觅得一位名角，叫云中飘。据说，此人功夫比云里飞更为高超。他的出场尤非一般，先从包厢口一跃登绳，直攀至正厅横梁，再置手足于绳圈内，演出种种技能，身轻如燕，敏捷如猴。那时，还有一家满仙茶园也难以维持，园主孤注一掷，用重金聘来云里飞，以图振兴。师徒三人为压倒云中飘，挖空心思增添新招，辫子飞乃将辫子挂在一把铁钩上，悬于正厅屋顶之下，使身体四面脱空，然后表演拳术，称为“空中打拳”。另外二人也吊在空中彼此推动，东荡西晃，叫做“空中搬家”。这一招果然引起轰动，满仙茶园夜夜满座。某晚，正演到紧张处，突然铁钩脱落，辫子飞凌空摔下，正巧跌在一张空椅上，把椅背上的横档打断，有根木柱恰似尖刀，直刺其胸部，辫子飞当场毙命。惨案发生后，工部局以“危险”为由禁演《大三上吊》，满仙茶园也随之歇业。

林步青公堂罚款　光绪二十四年(1898)，丹桂茶园特聘苏滩名家林步青在京剧《铁公鸡》中饰巡兵一角。某日，县衙公堂传林步青到案质讯，判为“演戏有伤风化，罚洋二百”。原告是租界巡捕房一名人称蓝捕头的洋人。班主颇感惊诧，事后方知原委：三天前，蓝捕头请客，于傍晚时分命人持名片到丹桂茶园，要订二排正厅位子若干。那时，《铁公鸡》极叫座，前三排正厅早已预订一空，仅头排侧首尚有一桌(旧式茶园正厅均用方桌)，案目认为可以塞责。晚上十时，蓝捕头和三四个洋人，趾高气扬入场，见二排未留座位，怒责案目。看客为息事宁人，与蓝捕头等调座。此时，台上正演到清军与太平军对峙，林步青饰一巡兵在大便时，边吸旱烟，边唱苏滩，以至遗火燃及弹药库，实为穿插硫磺火彩以图热闹。然而祸出于此，蓝捕头见此，气愤地说：“租界定章，沿路小便罚三角；今林步青不脱裤‘大便’罚二百。”

上海知县嗜曲丢官　清代末年，浙江海宁人王欣甫任上海知县。当时沪上喜欢昆曲者很多，衙门中也不乏昆曲爱好者。公务之余，王常召善曲的衙吏，入内室唱曲。起初，衙吏以为县令内室不敢进入，王说：“官场如戏场，做官似做戏。当我坐堂听政时，你们是小的；而我为老爷，好比登场，是做给世人看的。退入内室，如入后台，大家一样，没有区别。”

于是衙吏携笛板入室唱曲。王在游南京时，与妓女中善曲的，泛舟于秦淮河上，纵饮拍曲，被人参告，削职为民。但他并不就此收敛，回海宁后，仍与当地善曲者，饮宴度曲，兴致勃勃。

名师邀请徒弟"拜先生"　沪剧界旧时投拜名师极不容易。通常是徒弟要托出一位有一定声望的"抱徒师"，请他出面介绍和筹办一切拜师事宜。经名师同意，然后选择吉日良辰，不但须备重金厚礼，且要大办宴席，才能举行隆重的拜师仪式。然而也有例外。沪剧名角儿施兰亭有一次收徒却反其道而行之：清光绪三十一年(1905)施与胡兰卿、孙和尚等在"如意楼"演出时，已经是红极一时的著名本滩艺人了，且收有陈阿东、杨鸿声等多名徒弟。有一天，他偶然走过石路(今福建南路)某衣铺门口，听到一个二十来岁的青年伙计连唱带讲地在"喊摊"(旧时服装行业的一种经营方式：店员双手拿着衣服，边出示，边叫卖)，因其嗓音嘹亮，节奏明快，语言生动，引起施的注意。他伫听良久，萌生了收他为徒之念。回家后，施兰亭特地令大弟子陈阿东登门邀请，动员他来"拜先生"。这小伙子一听名师派人找上门来，自然喜出望外，立即表示愿意拜在施的门下。这个衣铺的小伙计就是后来在沪剧界名噪一时的著名艺人丁少兰。

散气龙袍　袁世凯称帝前夕，刘鸿声来沪演出。案目放出空气，说是头天的打炮戏，刘将穿上袁世凯所赐的真龙袍上台，一时吸引了不少好奇的观众。当刘在一声〔导板〕中从容出场时，观众注目的却不是他的表演，而是那件龙袍：在淡黄色的缎面上用金丝绣成九条巨龙，镶嵌真珠宝石，在灯光照耀下大放异彩，气派不凡，赢得一片彩声。散场后，观众对龙袍上的真假议论纷纷。问了刘的贴身二爷，才知这的确是袁世凯所赐的真龙袍，且有一番来历：袁世凯为了抵毁孙中山先生，经在全国悬赏，得到《国贼孙文》一书，又将此书谱成京剧《新安天会》，欲在他生日时开筵取悦。先邀谭鑫培主演孙猴王，遭拒；次请孙菊仙，又未成，再逼刘鸿声，刘被迫应允。戏的末尾，孙悟空走投无路逃至蓬莱三岛，坐在磐石上唱了一曲"对月怀乡自叹"，道是：小生姓×名×，广东××人氏，自来学医为业，奔走海外，诱惑华侨，潜入国门云云。刘鸿声唱完，袁大喜，遂将其属下张广建所呈龙袍赐之。这龙袍所绣九龙，蜿蜒全身，袁认为气不团聚，不甚吉利。便重做了一件九团龙袍。刘鸿声后藉此龙袍在沪大振声威，哪知上海观众得悉内情后，以嘲讽的口吻说："这是件散气龙袍。"

新舞台首演《走麦城》　按照梨园旧规，演关公戏者不演《走麦城》，一是出于对武圣尊敬，二是怕触怒关公而招引火灾。因此，上海观众只知有这出戏，却几乎没人看到过。新舞台创始人夏月珊、潘月樵对此很不以为然。民国之初，新舞台从十六铺迁至露香园后，他俩支持擅演关公的著名武生夏月润编演全部《走麦城》。该剧上演后，不仅戏迷踊跃前往，连不常观剧者也要去开眼界。可是适逢其巧，某日，邻户失火，殃及戏院，舞台被毁。于是流言四起，说是夏、潘触怒关圣终遭报应。夏、潘仍不以为然，待戏院修葺后，再演《走麦城》，终亦安然无恙。旧规迷信既被冲破，各戏院也开始搬演此剧，《走麦城》便逐渐在上海

风行起来。

“守旧”和“绣球”　演出京剧传统戏舞台上用的布幔，大家都称之为“守旧”。但“守旧”的含义是什么，人多不解。其实，“守旧”是“绣球”的讹传。

清光绪三十四年(1908)，新舞台建成后，首次采用软片制成的多种布景，以烘托剧情，美化舞台。在演新戏时，布景根据剧情而变化，有“花园”、“书房”、“客厅”、“荒野”、“道路”等，而演传统戏时，堂幔上只挂有一幅固定的图案：“狮子滚绣球”，简称为“绣球”。数月后，“狮子滚绣球”用旧了，换了幅“大地回春”；再过几个月，又换上别的图案。但不管更换什么图案，因叫顺口了，仍叫“绣球”。

自从新舞台采用这两种布景后，反映颇佳。各家戏园纷纷模仿，还请新舞台二人前去帮助。这样，“绣球”二字便成了上海京剧界指旧式堂幔的一句行话。以后，汉口、天津等地的舞台在改建后也采用布景，并延聘上海各戏园的布景工人主持其事。有一次，外地京剧界的人士见了传统戏布景后问其名称，一个操上海浦东口音的工人回答：“绣球。”问者不解原意，误以为“守旧”。细想，也觉合理。因为画有“花园”、“客厅”的布景是新玩意儿，所以这可称是“守旧”了。从此，各地京剧界(连票友)也都称这种演传统戏用的固定堂幔为“守旧”。经过长期流传，“守旧”二字再由北方传入上海。于是，上海京剧界也称之为“守旧”，而不再叫“绣球”了。

京剧名角上商标　二十世纪二十年代，上海华成烟草公司的美丽牌香烟推出不久，便风行沪上。究其原委，多因得力于烟壳上的一幅美女商标。这位美女，就是著名京剧演员吕月樵之女，在当时也是红极一时的京剧旦脚吕美玉。华成烟草公司原是一家规模不大，不景气的中小企业，面值一百元的股票，一度只值三十元。在和“英美”、“南洋兄弟”等大烟草公司的激烈竞争中，经理们悟得这样一个道理，要使商品受欢迎，必须有惹人喜爱的商标，那时，上海人最热衷于京剧，而吕美玉不仅是位受欢迎的京剧演员，并且以容貌美丽著称。华成公司便将她演出《失足恨》的剧照搬上烟壳，取名美丽牌，又制成大幅广告树立于车站、码头和热闹市口。这样，美丽牌香烟靠了吕美玉的名声销路日益扩大，不过几年，几可与家喻户晓的前门牌媲美。华成公司因此而兴旺起来，面值一百元的股票渐渐涨到两千多元。这时，有一家英商开办的润中烟草公司，见京剧演员做广告有如此奇效，便如法炮制，以优厚报酬也请了著名而美丽的演员潘雪艳来做模特儿。新烟名为华芳牌，装潢设计都模仿美丽牌。开始销路尚好，可当顾客得知其为英商产品后，便纷纷抵制。华芳牌因此而逐渐匿迹，美丽牌则一枝独秀。

邵文滨痛打筱文滨　沪剧“文派”创始人筱文滨拜邵文滨为师。有一次，师徒同台演出《庵堂相会·退婚》一折，剧中有金学文责打陈宰廷的情节，演岳父金学文的邵文滨竟假戏真做，在台上痛打了筱文滨(饰演陈宰廷)一顿。当时，筱文滨不敢声张，也不理解为何遭此痛打。事后，邵文滨把他叫到跟前，语重心长地说：“近来你演戏不认真，所以，我今天在

台上重重打你一顿，让你想想当时的陈宰廷是怎样受辱的。”此后，筱文滨一直牢记老师的痛打，一到台上就努力进入角色。

“余迷”、“程迷”比银瓶 民国十年(1921)，余叔岩来沪在亦舞台演出。此时谭鑫培已去世数年，“谭迷”们视余为谭派传人，于是“谭迷”转为“余迷”，群集包座，大捧其场。当时，程砚秋正在上海走红。“程迷”捧程之热烈，不亚于“余迷”捧余。时逢浙江水灾，上海伶界义演三日，程、余也应邀登台。因程唱做别具一格，“程迷”们为促使其另立门户，借义演之举大做场面。除赠送花篮、银盾、缎幛、诗文外，又觅得高约一米的硕大银瓶一对，并镌刻上下款，插上大花枝，在程上场前，分置台口左右。观众见之大声喝彩。对此，“余迷”们很为不满，发誓要压倒对方，争回面子。遂派人去各处银楼购买更大的银瓶。事有凑巧，某小银楼在数十年前，有人定制大银瓶一对，未曾去取，此瓶一米多高，唯光色暗淡，“余迷”们便出重金加工上光，于次日余叔岩即将上台之际，将其置于台口，因高过前者数寸，白光耀眼，宝气射人，台下为之热烈鼓掌。不足之处在于未及镌刻上下款，仅以红纸墨代之。两对银瓶共耗资六千元。有人因而叹道：此款不以救济灾民，却为捧角争强，实是疯癫之举。

四大名旦合灌《四五花洞》唱片 若说《四五花洞》为京剧唱片中的稀世珍品并不过分。此片同时录下了四大名旦进入艺术创作高峰时期的唱腔。京剧史上四位大师虽曾有多次同台演出，而他们精诚合作保留的声乐资料却仅此唯一的一份。民国二十年(1931)六月，海上闻人杜月笙建造的杜氏家祠落成，全国京剧名伶汇集于浦东高桥镇杜祠演堂会戏三天，其中以梅兰芳、程砚秋、荀慧生、尚小云与高庆奎、金少山合演的《五花洞》最为精彩。长城唱片公司经理叶庸方感到若撮合四大名旦共灌一片必定名贵。他邀请与京剧名伶具有深交的梅花馆主(郑子褒)出面，于同年冬天专诚赴京。经协商，四人一致同意，但整个灌制过程却困难重重。

第一难是词腔之处理。该片直径仅 15 吋，每面约三分钟，唱〔西皮慢板〕，只能容纳两句。若按台上唱法，真假潘金莲各二名，一句由四人各唱一遍，再换一句再各唱一遍，照此灌制，结构必然散漫，听者会觉索然无味。经几度斟酌，打破原来舞台上的框框，定为每人独唱一句，唱词各异，唱腔体现各自特色；前面以四人合白一句为始，结尾同唱〔十三咳〕作结。

第二难是名字之排列。此问题历来敏锐，此次尤甚，因为前此不久，也是民国二十年上海《戏剧月刊》三卷四期“现代四大名旦比较”征文刚刚揭晓，经权威评论家们严格评议，将四人名次排列为梅、程、荀、尚。其实四位的艺术无分轩轾，其中梅兰芳成名最早，众望所归，居首无疑，另外三位谁都难以排在最后。幸梅花馆主匠心独运，特制了一个轮轴形的姓名牌，四面周旋，各据一方，避开了这一矛盾。

第三难是演唱之先后，这与第二难直接相关。舞台惯例，角儿越大，戏码越后，灌制唱片则相反。梅当然唱第一句，荀则委婉提出：“我的嗓子不如别人，不必翻高腔，唱个下句比

较合式。"《五花洞》的四句〔慢板〕是下句起的，即一、三为下句，二、四为上句，梅花馆主答应了荀的要求，安排他唱第三句。但尚提出"我唱第二句"，这就难坏了郑子褒，若程不肯让，此事就将以失败告终。梅花馆主再次斡旋。他对程说："您是饱学之士，若和梅作神龙首尾相应，将受人嘉许。"程慨然应允，这已接近成功。

第四难是伴奏乐队之选定。起先有人主张各用自己的胡琴。那自然可以保证各自的特色，但录音时四把胡琴将无从衔接，难以保证全片音乐的完整性。最后经四大名旦相互交换意见，决定由徐兰沅和王少卿操京胡、二胡，而且全套文武场面均由梅剧团提供。

第五难是时间紧迫。程砚秋即将赴欧洲考察，梅花馆主等不可能有宽裕的时间多作周旋。他们还遇到过一些问题，如丑脚之人选。在唱〔十三咳〕之前，丑脚武大郎要唱"你是个"三个字。梅兰芳推荐过萧长华。但萧先生只唱三个字，酬金多少甚难掌握。公司考虑三字无关宏旨，并不影响质量，不必再为此兴师动众，此事便作罢。

此片于民国二十年农历十二月初四(即 1932 年 1 月 11 日)晚间录制，那正是程砚秋出国的前一夜，也是灌片的最后时限了！灌音时，荀、梅、尚、程自右而左并立于收音机前，先由长城公司经理叶庸方报名，然后梅花馆主将手一挥，四人同声念白："咳，这是哪里说起……"接拉过门，梅、尚、荀、程依次各唱一句，最后四人合唱〔十三咳〕。倍受欢迎的《四五花洞》一片灌制大功告成。长城公司在一个很长的时间里一直以此片作广告。其广告用语是："空前绝后千古不朽之佳构"，"非长城想不到，亦非长城办不到！"

看戏误场改换门庭　　杨飞飞是沪剧"杨派"的创始人，原姓翁，民国二十四年(1935)，她十三岁时曾拜胡铁魂为师，学文明戏，改名胡美琴。民国二十六年，她随团进大世界演出，该团的导演朱炎告诉她，底楼有个儿童申曲班在演出，演员都是她的同龄人。出于好奇，美琴就在演出的间隙偷偷下楼去看申曲。有一次，她在文明戏《王文与刁刘氏》中饰蕙兰一角，戏不太重，于是在"开公堂"一场前的间隙，又溜到楼下。那天，儿童申曲班由汪秀英主演《杀子报》，情节非常紧张，她看着看着，竟忘记自己还要上楼演出。而楼上文明戏演到"开公堂"时，需要蕙兰出场作证，"蕙兰"却不见了，后台乱作一团。当找到她时已经误场。美琴受到一顿责骂。事后，朱炎对她说："既然你如此喜欢申曲，那还是去学申曲吧！"她表示同意。不久，就由朱炎介绍拜儿童申曲班主丁婉娥为师，丁的丈夫姓杨，于是胡美琴又改名杨飞飞。

周信芳演话剧　　民国二十九年(1940)一月二十三日，孤岛上海的进步人士为了救济难民，联合举行义演。周信芳领导的移风社参与此事，和一些文化界、新闻界人士在卡尔登戏院联合演出话剧《雷雨》。周信芳饰演周朴园，金素雯饰繁漪，桑弧饰周冲，胡梯维饰周萍，高百岁饰鲁大海，张慧聪饰四凤，马绮兰饰鲁妈，导演是朱端钧。演出后，社会反映极为强烈，报纸上发表评论："周信芳演的周朴园，在剧词上虽然生疏一些，可是他关于表情的神态，依旧保持他在过去旧剧上的荣誉。他在表演周朴园与侍萍初次会面一场时，更显出

一副老奸巨滑的姿态。末一场，周朴园自悔的时候，麒派喉咙分外加强了剧情的紧张空气……"周信芳自己感触也很深，他对友人说："对于人物性格的分析和角色的内心活动，话剧在这方面抓得很紧，演员的体会亦深，京剧如果也能够这样，那就好了。"这次话剧界人士与戏曲界人士同台合演话剧，取得了成功，并留下了一段佳话。

"独脚"场面张兰亭　苏剧的场面不大，仅五六种乐器，一般由三至四人操作，至少二人。可国风苏剧团的场面仅一人，称为"独脚"场面。此人是张兰亭，原为坐唱苏滩演员，擅胡琴。化装苏滩兴起后专事场面。操作时，将一条长凳竖搁在面前，凳背向外，凳脚上挂一面大锣，放一副齐钹和一面鼓；小锣放于腹部，胡琴搁至左腿，右手小指上钩根锣柱。演员出场前后，操打击乐器制造气氛；演员唱曲，便拿起胡琴伴奏；唱到停歇处，放下胡琴敲打；演员一张嘴，琴声即起，可谓"天衣无缝"。他戏熟曲熟，对各种乐器的性能及配合规律运用自如。因此，同时操纵五六种乐器仍能应付自如，观众还以为乐师不少哩！

"志超读信"是"逼"出来的　沪剧《碧落黄泉》"志超读信"这一唱段，不仅从二十世纪四十年代起便风靡沪上，而且这一"静场独唱"模式，后来又派生出"林育生读信"（《年青的一代》）、"苏明读信"（《逃犯》）等唱段。"志超读信"这一脍炙人口的唱段，当初却是在万般无奈下被"逼"出来的。

四十年代后期，文滨剧团在中央大戏院上演《碧落黄泉》时，根据编导范青风的安排，这封信原是由女主角玉如（凌爱珍饰）在幕后"读"的，故确切地说是"玉如读信"。而男主角汪志超只是在台上拿着信作沉思状。由于男主角缺乏表情与动作，加上当时舞台音响设备差，音量传出忽重忽轻，而唱词也只有八句，难以抒发女主人公悲痛欲绝的心情，故演出后，观众反应并不强烈。凌爱珍因此不想唱了。后经大家讨论，觉得这封信让汪志超自己读更好。扮演汪志超的王盘声在万般无奈的情况下，只得一个人躲在后台面壁苦思，琢磨唱词（幕表制的唱词一般由演员自己编写），他反复向人请教，经过几番修改，终于创作出这个声情并茂，一气呵成的〔赋子板〕唱段。志超台上一读，台下反应十分强烈。加上沪剧迷和滑稽艺人纷纷学唱，电台反复播送，不数月，"志超志超我来恭喜侬"一曲就广为流传，此后成了保留节目。

金少山震坏电子管　名净金少山有不少唱片是在上海灌制的。他首次去百代公司灌制《连环套》时，主事人叮嘱工程师，金少山声若洪钟，须小心操作，以免机器损坏。闻者不以为然。哪知第一句〔导板〕还未唱完，工程师冲进隔音室叫道："世上哪有这样的大嗓门，把收音机中六只电子管灯丝都震断了。"主事人感叹地说："金少山的可贵就在这里。"三天后，机器修复。金少山先在离话筒四米处试唱，音量足够，惜乎音调少劲，在话筒上包棉花再试，音色嫌闷；后在话筒背后试唱，念白时走上一步，这才恰到好处。话筒背后是工作人员站立之处，声音不易传入蜡盘，而金少山站在那里演唱，音量却和别人相同，可见其嗓门之大非同一般。

戏曲界的第一个技导　上海戏曲界的技导一职最早出现于越剧界。越剧刚进上海时，艺术上还不成熟，演出没有固定台词，也没有规范动作，全由演员凭经验自由发挥。为了提高艺术质量，由袁雪芬带班的雪声剧团于民国三十一年(1942)率先设立剧务部，其成员除编剧、导演外，后来还聘请昆剧演员郑传鉴负责设计舞蹈、身段和武打。排演《忠魂鹃血》时，为体现角色的思想感情，郑根据导演的要求，设计出各种身段供演员选择或参考。如把昆剧《战金山》中梁红玉载歌载舞的动作，加以变化，排给饰陈圆圆的袁雪芬。在排练越剧《梁红玉》时，又把昆剧中闺门旦和刺杀旦的身段结合起来，用到梁红玉身上，以刻画其刚柔相济的个性。因艺术效果明显，郑传鉴的工作引起了越剧界的重视。民国三十六年，郑应聘为东山越剧团排练《绿珠坠楼》。他借鉴昆剧《卖书纳姻》和《相梁刺梁》的表演，为傅全香设计了一段用昆剧伴唱的长袖舞；又参考《小宴·惊变》和《堆花》中的舞蹈技艺，设计了由四名宫女表演的扇舞。此剧上演后大受欢迎。剧团认为郑传鉴为该剧的演出成功出了大力，应在说明书和海报上刊登名字。但在其职务的称谓上却费尽心思。最后，该团剧务部主任吕仲建议称作“技导”。后来技导一职在戏曲界逐步推广，郑传鉴成为上海戏曲界第一个技导。

导演调动“飞行堡垒”　民国三十七年(1948)，玉兰越剧团在明星大戏院演出，后台老板张春帆纠集流氓包围后台，企图殴打吴琛、韩义、石景山等剧务部人员。突然几辆国民党警方的装甲车，载着一批荷枪实弹的官兵呼啸而至，将戏院团团包围。一位官长模样的人冲进戏院大声吆喝：“谁敢动一动吴琛先生，我就不客气。”流氓见势，四散逃走。此后张春帆就不敢对吴琛肆无忌惮了。那么国民党警方怎么会出动警车前来干预呢？

民国三十七年，当吴琛担任生活书店衡阳支店经理时，经常帮助抗日爱国青年。当时徐松年流亡衡阳，陷入困境，得到过吴琛的资助。后来，徐参军当了国民党装甲部队的团长。抗日战争胜利后，他的部队调到上海，并于民国三十六年编为上海市警察局机动车大队。徐不忘吴琛当年对他的帮助，找到龙门戏院会晤吴琛，关照说：“吴先生今后有什么为难之事，只要一只电话，我会立即赶来帮助的。”故这次流氓包围剧务部时，吴琛便遣人打电话告诉徐松年。徐得讯立即调动人马赶到现场。这就是吴琛调动“飞行堡垒”的内情。

范瑞娟会见卓别林　1954年7月18日，周恩来总理在参加日内瓦会议期间，邀请世界著名喜剧大师卓别林及其夫人奥娜·奥尼尔，在中国代表团驻地观赏彩色越剧艺术影片《梁山伯与祝英台》，卓别林看得情绪激动，潸然泪下。随后，在周总理安排下，将正在捷克斯洛伐克参加第八届国际电影节的范瑞娟召到日内瓦，与卓别林会晤。当周总理向卓别林介绍范女士是



梁山伯的扮演者时，卓别林感到非常惊讶，连说“一点也不像”，继而赞赏道：《梁祝》是部好片子，色彩好，范女士特别好，有表演天才。他认为范瑞娟的表演有两处最动人：第一次当师母告诉梁山伯，祝英台是女性而且很爱他的时候，范瑞娟听后的表情，就是完全不懂中国话的我，也能深深体会他内心的感受；第二次是他跑到祝家庄去求婚，当听说祝英台已许配马家时，表情异常悲愤。接着卓别林又说：“中国人民在革命成功后不久，就如此重视自己的文化遗产，接受过去传统中的优点，很好。”在场的中国记者对他说：在新中国演员很受人民尊敬。卓别林听后感慨地说：西方艺人的前途往往只有四个字：老、病、穷、死。

“传”字辈弟兄闹嘉善　民国二十一年(1932)，仙霓社“传”字辈昆剧演员来到嘉善。一天，他们正在露天大戏台一侧的席棚里化妆。忽听外面一阵啰唣，原来是当地流氓“剃头十兄弟”来后台胡缠。管事者请他们前台入席，竟遭拒绝。唱大花面的周传铮怒不可遏，拿起演戏的大折扇，朝其中的一个脊背戳了一下，于是流氓们闹得更邪了。“传”字辈兄弟辗转流浪，受尽苦楚，哪里还忍得下这口闲气？只听一声吼叫，郑传鉴抄起衙棍，汪传钤手持宝剑，方传芸紧握匕首，王传淞拖来一把大刀片……。流氓一见那吓人的十八般兵器，又怕唱戏人深谙武功，立时溜之大吉。其实这些武器真正锋利的，只有唱《打店》用的一把匕首，其余全是钝口或木制的道具。次日，“剃头十兄弟”放出空气，说要血洗戏班。以往“传”字辈遇到流氓欺侮，总是忍气吞声，连夜开船走路。可是此番，大家铁了心，寸步不让。为防不测，当晚将电灯点得如同白昼。几个唱戏的，随身带把开口的匕首，插在背后，上面再覆一把蒲扇，既隐蔽，又可随时反击。谁知几天戏唱完，对方全然没有动静，可见流氓都是欺软怕硬的。

余洪元为滑稽名家解纷　汉剧著名演员余洪元和滑稽名家张冶儿、易方朔、王无能均有交谊。民国十八年(1929)底，余洪元偕吴天保、牡丹花、大和尚等名角儿来沪献艺，发现张、易、王三人之间矛盾很深。纠纷起因于三人合演《教歌》一剧。《教歌》是当时极为走红的节目，借用传奇《绣襦记》中卑田院乞丐教郑元和乞讨方法的骨架，由主要演员扮演乞丐。两个乞丐登场称“双教歌”，四个名角儿合演称“四教歌”，最多时十位滑稽名家一道扮乞丐，称“十大教歌”。实质上是名人借以展示自己的拿手技艺，都想压倒别人。观众虽可一饱眼福，但演员间最易引起矛盾。张、易、王三人也由此相互为敌，誓不同台演出。

余洪元既出于对三人的私交，也出于有利于艺术交流和艺人团结的公心，从中大力斡旋。并挽请当时在电影和戏剧界颇有影响的郑正秋、朱双云出场说合，终于使三人重新握手。为感谢余洪元的盛情美意，张、易、王再度合演《教歌》，并和余洪元等同台献艺；从农历十二月初一日起，在丹桂第一台联合公演三天。余洪元在这三天中也唱了自己的拿手戏《扫松下书》、《子期听琴》等。民国十八年 12 月 30 日《申报》，刊有《余洪元为三位滑稽大家构和启事》述其始末。

“周柏春”名之由来　姚慕双和周柏春是亲兄弟，都姓姚。姚慕双原名姚锡祺，周柏

春原名姚振民。

民国二十七年(1938),姚锡祺拜滑稽艺人何梅生为师。梅字古写作“槑”,何梅生以何双呆为艺名。姚锡祺乃取仰慕何双呆之意,改名慕双。次年,姚慕双在电台播演滑稽时临时缺少一名搭档,要在育才中学读书的三弟姚振民下课后到电台来帮帮忙,搭搭腔。不料姚振民亦多滑稽神经,对老兄掼下来的“包袱”不仅托得稳,抖得响,而且抓住话题,即兴发挥,噱头迭出,很快引起了听众的注意。于是,就有一些人打电话或者写信给姚慕双,问他新搭档叫什么名字?姚慕双很为难,他不愿把三弟的名字说出来。因为姚振民就读的育才中学在当时属于“上档子”的名校,而旧社会的滑稽艺人社会地位低下。如果让学校知道姚振民课余时间操此“贱业”,即使不被开除,也要遭富家子弟同学的白眼。然而,听众又不便得罪,不能对他们的询问置之不理。弟兄二人和母亲商量,决定给姚振民起个假名。母亲姓周,便以周为姓;名字呢?以不显山露水从俗为原则,当时演艺圈中以“伯荫”、“柏荫”、“伯英”、“伯鹰”为名者不时可见,便议定姚振民以“周柏荫”作艺名,以回答听众的询问。

“周柏荫”三个字原是随意议定,谁也没有在脑子里生根。第二天播音时,姚慕双在节目间隙介绍搭档姓名,“周”字记得,“柏”字依稀想起;容不得多想,冲口而出“周柏春”,等到发觉说错,想起应该是周柏荫,已经无可挽回。因为当时播音都是直播,一言既出,驷马难追;兄弟二人相对看看,只好将错就错。于是,滑稽演员“周柏春”就这样非常滑稽地诞生了。

“周柏春”替代“姚振民”,确实瞒过了育才中学。漫画家王乐天就是姚振民当年的育才同学,有一次两位名家相遇,王乐天还开玩笑说:“当时我天天听姚、周的滑稽,想象不出周柏春是个什么德行,直过了好多年,才知道周柏春这个宝货原来是天天碰头的姚振民。”

袁一灵等与鲍勃·霍甫合作拍片　1979年5月,滑稽戏《性命交关》在上海艺术剧场演出时,来了两位美国观众,看戏时不断哈哈大笑,散戏后来到后台要求和编导演员见面。经介绍,一个叫李普敦,一个叫韦恩,是为美国当代著名喜剧明星鲍勃·霍甫来华拍摄电视片寻找合作者的。他们说:“喜剧是最难翻译的,可你们这部戏不用翻译我们也全看懂了。”“从这部喜剧中了解你们的过去,比从严肃的戏剧中了解得更鲜明。”当场表示:“很希望能和你们合作。”

6月,鲍勃·霍甫率摄制组三十余人来华,又看了剧团的演出。数天以后,正式通知《性命交关》的三位主演袁一灵、翁双杰、李青进京演出,由欧阳山尊领队代表中方与美方合作。鲍勃·霍甫对他们说:“你们的表演风格同我差不多,所以我邀请你们。”

电视片名《通向中国之路》,每场戏鲍勃·霍甫有个总的构思,表演和台词靠演员现场发挥。在“仿膳”拍戏时,鲍勃·霍甫受到剧团送给他的一张《满园春色》剧照的启发,生发出一场戏,他扮演食客,袁、翁、李分扮服务员。袁一灵送上一盆鱼,鲍勃·霍甫借题发挥,讲了一只鱼和人谁吃谁的西方笑话。李青端来一只油光光的北京烤鸭,鲍勃馋涎欲滴,李

青却擦身而过，原来是别桌点的菜。后来又送上一盆烤鸽，盖子一揭鸽子飞去，留下两只鸽蛋，鲍勃津津有味地大啖起来。最后的戏是每人表演一段各种笑，以及喜怒哀乐的表情和动作，还把袁一灵和李青演的独脚戏《调查户口》片段摄入了电视片中。

7月初，电视片拍完，适逢美国国庆，美国驻华使馆邀请他们并与专程用飞机从美国接来的歌星、哑剧和芭蕾明星、黑人电视明星同台表演。他们表演的独脚戏《满面春风》独领风骚，把外国人笑得前仰后合，谢幕三次，掌声十五分钟不息。《通向中国之路》作为粉碎“四人帮”后第一部中外合摄的电视片，通过美国传播系统向全世界介绍了中国滑稽戏的表演艺术。

谚语·口诀·行话

谚 语 口 诀

上海地方戏曲的谚语口诀，涉及面广，从生活到艺术各个方面，无所不有，现仅就地方特色鲜明，与艺事活动有关，有一定认识作用，且流传较广者选择记述。

戏曲与舞台

苍颉造字圣人猜，虚动干戈为之戏(戲)。

戏有戏法，真假相杂；有真有假，有虚有实。

演戏不像戏，演来无意义；有知才有比，有比见高低。

假戏真做，书文戏理。

舞台小天地，天地大舞台。

不实当作实，非真认做真；假戏要真做，真事要假演。

不像不成戏，真像不算艺；悟得情和理，是戏又是艺。

既要真，又要假；真多近于俗，假多则失实。

明知是假，偏要真看；真见到真，反而觉假。

戏班的笔，是《春秋》笔。

舞台千古事，得失寸心知。

十戏九不同，巧妙在其中。

未演戏，先识戏。

戏好学，神难描。

有形无神是傻卖艺，有神无形是假机灵。

行动坐卧，不离角色。

装龙像龙，装虎像虎；装农像农，装贾像贾。

唱戏的是疯子，看戏的是傻子。

不疯魔，不成活。

演员不动神，观众便走神；演员不动情，观众不同情。

戏无理不服人，戏无情不感人，戏无绝（绝招）不拿人。

神不到，戏不妙。

话说三遍淡如水，动作三遍臭如屎。

多不如少，少不如好。

上台凭双眼，喜、怒、哀、乐全。

眼大无神，庙里泥人。

场面不虚响，演员不妄动。

一生一旦，到处吃饭。

练功与学艺

黄金有价艺无价。

艺无止境。

艺高人胆大，艺多不压身。

艺不惊人不挑帘。

演戏不像，不如不唱。

拳不离手，曲不离口。

人到知羞处，方知艺不高。

要练惊人艺，需下苦功夫。

冬练三九，夏练三伏。

初练三年，天下通行；再练三年，寸步难行。（指初学容易，深入困难。）

台上三分钟，台下三年功。

台上站一站，台下几身汗。

多出一身汁，多明一层理。

千学不如一看，千看不如一练，千练不如一演。

久久为功，撂下稀松。

一天不练手脚慢，两天不练丢一半，三天不练门外汉，四天不练干瞪眼。

功夫不亏人，功夫不饶人。

要在人前显翠，就得背后受罪。

无功不成艺，功深艺更高。

口眼功夫勤勤练，演出不会出鬼脸。

曲唱千遍，其声自圆。

宁肯砸在地上，不愿砸在台上。（宁可多练功，不在台上出洋相。）

笨鸟先飞，勤能补拙。

若要戏路通，全靠幼时功；幼时不练功，老来一场空。

练功要练早，不早练不好。

若要溧、帅、脆，练功不怕累。

三日不唱口生，三日不练手生。

幼年学的，好比石上刻的。

看的不如学的全，砍的不如旋的圆。

读书要讲，种地要耪，唱戏要想。

先求稳当，后求变化。

瘟在不问，问则不瘟。（“瘟”指出问题）

宁肯学而不用，不能用而现学。

打杂打杂，一百另八。（指配角演员能配各种角色）

台下练功底，台上练胆识。

见菩萨就拜，见好的就学。

井淘三遍出好水，人从三师武艺高。

艺术无底，天外有天。

强记不如善悟。

苦求得真经，苦练出精兵。

不怕练功苦，才能出艺门。

门门通，样样松。

百艺通不如一艺通。

三分靠教，七分靠学。

见人学样，偷师学乖。

师父不明弟子拙。

师父领进门，修行靠自身。

拜师入艺门，手艺在自身。

看着是块玉，不琢不成器。

中状元三年一科，出名角十年不准。

活到老，学到老；学到老，学不了。

职业道德与舞台规则

说书要讲书文，唱戏要讲戏理。

舞台方寸悬明镜，优孟衣冠启后人。

戏是劝人方。

艺高不如德高。

台上观人艺，台下知人德。

功保戏，德保人。

艺人即义人。

艺如其人。

德高孚众望，艺高不压人。

艺高德高，为人师表。

观其戏，知其人。

黄铜充不了真金，孬人演不了好戏。

“好唱戏的”为贵，“唱好戏的”不值钱。

要成好角，不要当好角。

先铺道，后让道。

人靠帮，戏靠带。

活儿不挑肥瘦，演戏不论大小。

角色无大小，一律要演好。

只有小演员，没有小角色。

角色无大小，全当正戏唱。

红花虽好，还须绿叶扶持。

有花无叶，干而无味；有叶无花，一盘散沙。

一台无二戏，台上一棵菜。

一台无二戏，配戏抛杂念。

要人抬戏，不要光想戏抬人。

主角要“啃”，配角要“衬”。

一台无二戏，台上无闲人。

要讲究，不要将就。

宁穿破，不穿错。

丑戏多锣鼓，小人说话多。

救场如救火。

先去走台，心中有数，别走瞎台。

没有能耐在，搭班如投胎。

会唱戏的吃戏饭，不会唱戏吃气饭。

一招鲜，吃遍天。

唱戏的不养老，不养小。

台下神说会道，台上晕头转向。

台下好似闯王登基，上台就像崇祯皇帝。

台下小花脸，上台变木头。（指喜欢吹牛，又无真本领的演员。）

艺术法则与表演技巧

活画其形，真传其神。

气为内，质为外，气质合一，始见神形。

心中有人，想着观众；目中无人，深入角色。

台下是我，台上非我；我即角色，角色即我。

扮戏不是我，上台我是谁。

台下歇心养气，台上动心化形。

养心养神，入戏出戏。

定神、提神，忌走神、散神。

始于有法，终于无法；无法而法，乃为至法。

形乱神不乱。

心与意合，意与气合，气与力合。

生戏熟唱，熟戏生唱。

看山如山在，看水如水流。

钻进去，跳出来。

戏演三分生。

由熟求生。

得角色之心，应演员之手。

人心不同，各如其面。

不精不诚，不能动人。

聚精会神，顾盼有神。

心领神会，梦往神游。

触景生情，情随境遇。

惟妙惟肖，神情毕肖。

知中求比，比中求知。

处处入心，处处无心。

扬长避短，藏拙露秀；展己之长，掩己之短。

一举一动，一腔一调，一哭一笑，自然流露，真实动人。

一法单用不成形，一法多用成一病。

少则偷工减料，多则庞杂臃肿，过则失真走味。

多不如少，少不如好；点到为止，见好就收。

当做必做，一当百做；做似非做，未做似做。

不瘟不火，恰到好处。

掌握火候，分寸恰当；控制火爆，充沛不散。

水火相济，外动内静；即心即境，外热内凉。

心里冷静如水，外形火炽如爆。

控制情绪，虚实结合。

要“一人千面”，不要“千人一面”。

穿三白（领白、袖白、靴底白），合剧情。

善学古人之长，不袭古人之病。

出将入神，要有台威。

文戏武唱，气贯满台。

以情带景，情景交融；带景上场，活龙活现。

景越藏，境越大。

暗劲明劲合用，刚柔相济并重。

一脚、二劲、三心里。

刚中有柔，柔而有刚，刚柔并济。

欲前先后，欲进先退；欲左先右，欲上先下。

要守身，莫饮酒，忌酸冷，养精神。

演戏最忌“一道汤”，表情不佳“一副脸”，动作不好“一顺边”，白口呆板“一个腔”，唱不动听“一样味”。

一要熟悉剧种风格，二要熟悉剧种曲调，三要熟悉剧种语调。

一要懂节奏音乐，二要懂韵脚平正，三要懂大堂戏和弄堂戏，四要懂戏的温度。

艺术艺术，艺是艺，术是术。

寓文于武，武中有文；武戏文唱，文戏武唱。

逢大必小，逢高必低。

戏分人唱，小戏也能唱大了。

死店活人开，戏是死的，人是活的。

多学则流，流则成派。

冻不死的青衣、花旦，热不死的花脸。

无丑不成戏，丑行如药里甘草。

丑而不丑，不丑而丑；逢丑必俊，丑而不丑。

丑不丑，一合手；齐不齐，一把泥。

拿扇如无扇，用扇不见扇。

笑而不俗，逗而不厌。

嘴里要干净，扮相忌龌龊。（丑脚）
演好老丑没技巧，只要裆劲功夫好。
贫则生厌，厌则招烦。切忌胡编乱造。
心无杂念，不出怪相。
上去一个蛋，下来一条线。（筋斗）
景在演员身上，景在演员眼里。
做戏全凭眼，情景在心生。
眼为心之苗。欲歌身先行，韵息情未止。
一脸神气两眼灵，天凭日月人凭眼。
一身之戏在于脸，一脸之戏在于眼。
眼先引，头后跟，步相随，手势准。
醉眼有眼无神，疯眼有神无眼。
眼灵睛用力，面状心中生。
灵不灵光，出场亮相。
行如风，坐如钟，立如松，卧如弓。
手到、身到、神到，要动全动，一动百动。
身段要有寸劲，寸劲切忌过火。
台上高一寸，台下高一尺。
气沉丹田，头顶虚空，全凭腰转，两肩轻松。
提顶松肩，气沉丹田。
慢要松，紧要绷，不紧不慢才算功。
有腰有腿，功夫磁实。
腰如松，硬似钢，软如绵；绵中有刚，刚中有绵。
看武生功夫，下看靴底，中看鸾带，上看靠旗。
老生要弓，花脸要撑，小生要紧，旦脚要松。（劲头）
身段是车，唱是辙。
一戳一站，一动一转，一走一看，一扭一转，一招一闪，一望一蹿；精心设计，心领神会。
走如龙，站如虎，轻如蝶，美如凤。
慢步不僵，快步不野。
脚是全身枢纽，进退缓急停匀。
天下道路千万条，台上看你一个跑。
逢动必圆，准确圆满。
先看一步走，再看一张口。

气口运用，一紧一松。

声音有别，气为音帅。

气粗音浮，气弱音薄，气浊音滞，气散音竭。

一偷气，二换气，三运气，四喷气。

气舒则通，气拙则滞。

大换气，小偷气，不蛮喊，留余地。

千斤念白四两唱。念为君，唱为臣。

快板吸气浅，慢板吸气深。

高音上拨气下沉，低音下顺气上托。

轻重是气，高低是调，吞吐擒放找劲道。

五年胳膊十年腿，二十年练好一张嘴。

舞台一语，重似千钧。

咬字千斤重，听者自动容。

擒字如擒兔，每字圆如珠。

圆润悦耳，满如贯珠。

言悲色不喜，言喜色不悲。

心与神会，五子登科。嗓子居首，翎子表态，扇子传情，褶子谈心，把子说话。

唱戏的嗓子，挑担的膀子；宁丢一只膀子，也要一条嗓子。

唱腔是画，嗓音是色。

调准便不荒，板准便不顶；字准无讹音，腔准便不凉。

慢板要紧，快板要稳，散板要准。

声要圆润，腔要砌满。

字为主，腔为宾；腔随字转，字正腔圆。

字不见劲，腔必减色。字重腔轻。

腔要细腻，字要清真。浅斟低唱。

慢不等于坠，快不等于慌。

快而不快，慢而不慢；快里要慢，慢里要快；欲快先慢，欲慢先快。

先松后紧，愈唱愈稳；先紧后松，愈唱愈崩。

高低是调，重轻是气。

悦耳容易动人难。

千日笛，百日箫，小小胡琴拉断腰。

好曲不唱三遍。

黄腔一半，脱板全无。

最忌倒音飘韵，最忌吐字不真，最忌荒腔走调，最忌板眼欠劲。

行　　话

上海地区各剧种有较多的行话，说法别具一格，富有本剧种的浓厚地方色彩，现摘录如下：

越剧行话

"四柱头"：剧团中称小生、花旦、老生、小丑四个行当的挑梁演员。

"头肩、二肩、三肩"：指剧团各行当演员的档次，称头牌小生为头肩小生，二牌小生为二肩小生，三牌小生为三肩小生。花旦、老生、小丑行当亦照此排列。演员的报酬按肩次定高低。

"并头肩"：指剧团内有两个声名、待遇相当的同行当演员。如称两个头肩花旦为"并头肩"，称两个二肩花旦为"并二肩"。其他行当也同。

"马来、弯来"：越剧演幕表戏时，催台上演员加快表演进度称"马来"，嘱台上演员放慢表演进度则称为"弯来"。

"路头戏"：称幕表戏的演出为"路头戏"，演员自由发挥为"掼路头"。

沪剧行话

当轴：（又称"当局"）指领班、班主，当局老板。

跑轴头：指有的艺人没有搭上班，流浪在码头上，见有班子在演唱，就来道声"辛苦"，即帮忙敲板，表示我是同行，愿意搭班演唱。

轴规钿："跑轴头"的来到班里敲板，唱"阳档"后，若班内需要就留下来。如不需要，就管他三餐一宿，给些路费，此名为"轴规钿"。这是指江湖水陆班子的规矩，也是艺人行中的义气。

跑堂子：一把二胡一副板，一拉一唱到妓院里去卖唱的，叫"跑堂子"。

卖三寸：即卖唱。三寸是指三寸咽喉（嗓子），是卖嗓子的意思。卖唱的方式是由拉"家生"的一路走一路拉，卖唱者跟着调门边走边唱。

家生：指乐器，主要是指二胡。

卖法：演员的演唱技巧吸引观众而使之喝彩叫好。

卖关子：制造悬念，吸引观众欲知下文。

敲白地：在广场上拉起胡琴唱起来，吸引观众围拢来听唱，然后"出签"。

敲三跳：没有"下手"，没有"家生"，单身一人手持三块木板在小茶馆或集市上流动干唱"滩簧"。

出签：敲白地或唱茶馆场子不卖筹，演唱者靠出签收钱。即唱罢一曲或唱至半腰里，演唱者用小响(小锣)，向观众讨钱，给钱多少随观众便。

唱大篷：大布四角绳索绷住，用以遮阳的演唱场所，也有四周围以布幔遮住的。

暖台：戏班惯例在农历腊月二十四左右，衣箱上贴上“封箱大吉”之红封条，然后停止演出。除夕夜开箱演出一场，称作“暖台”。

高台：春秋两季农忙后，或春节、庙会期间，农民在村中搭起高台，邀请戏班演唱，俗称“唱高台”。

抢台脚：一村唱高台戏，邻村邀请去唱。方式是唱罢夜戏，上台去抢胡琴(男扮女角时抢“头髻”)，抢到者即去演唱。

腰台：戏演至半场，中间休息几分钟。

打闹场：开场锣鼓。

老郎：艺人对“神”的尊称。“老郎菩萨”和“老郎神”是旧社会沪剧的祖师。戏班每至一地演出，在后台贴上用大红纸书写的“翼宿星君神位”，祈求演出顺利，生意兴隆。

上手：指男角色。

下手：指女角色。

触角：即丑脚。

支锥班：一把胡琴一副板，一共三个人演唱的小班子。演唱者在前，拉琴、敲板在后，形似木匠三角绳索支锥。

扎头髻：男扮女角者叫扎头髻。

头面：旦脚头发上插戴的珠翠绢花等头饰。

口面：老生戴的假须。

鼻插：八字须，插夹于鼻孔。

卖包：用粗蓝布制成的布袋，内放胡琴、板、鼻插等物。

拿跷：演员故意在紧要关头不演出，造成为难局面。也称“拿桥”，为故意拆台之意。

忌子戏：又称件子戏，是指演唱难度很高的戏。如《十八押》、《叹穷》、《女看灯》等。

一排：跑码头班子到一地演出，以“排”计日，一排为十天，半排是五天。

翻头：切口。是旧上海沪剧行中的秘密用语，如“一庆、三反”是吃饭之意、“郎寸、依兴”是唱戏之意。

七客一过路：指戏中龙套扮演的角色。“七客”指茶客、游客、嫖客、舞客、赌客、吃客、香客。“一过路”是行路人。

红黄蓝白黑：指以服装色彩为标志的零碎角色。如红是清兵、车站红帽子等角色；黄是日本兵、伪军、租界巡捕；蓝是穿蓝衣长衫的杂役及短衫流氓打手；白是白衣护士，酒家、舞厅侍者；黑是伪警察等。这些龙套角色在幕表戏时期随说戏先生(编剧、导演)临时指派。

甬剧行话

火麻：好。

暖水：坏。

郎：唱。

卖婆：茶。

木郎：头。

扒沙：手。

铁字：脚。

斗四：钱。

等时：戏。

生：笑。

劈苏：哭。

宁丁：一。

大而：二。

雪民：三。

差民：四。

判字：五。

农四：六。

青四：七。

浜四：八。

湾老或湾丁：九。

足丁：十。

勾通：小人。

老仓：老头。

日莲：老太。

决板：快板。

郎板：慢板。

八尺：舞台。

三划、登时：滩簧。

郎大花郎：唱大戏。

正当：主胡。

太山：打鼓。

纳士：敲小锣。

大连：迟到。

捉嘴：争吵。

反三：吃饭。

六郎：眼睛。

青丝：头发。

顶贡：帽子。

王梅青：小菜。

通四：男人。

抢四：女人。

嘴三：老酒。

夜场：走路。

拖条：睡觉。

黄粱：做梦。

月老：洋钿。

披四：衣服。

扬剧行话

口优：唱戏。

语心：说白。

口：唱。

柴风：敲锣。

晒子优：日场。

宵心优：夜场。

顶欠：小生。

十由为：老生。

十由要：老旦。

要欠：花旦。

大要：青衣。

称而驴：小丑。

南方驴：红花脸。

梳十、四马：白脸奸。

梳要：彩旦。

奕之：姑娘。

二立头：皇帝。

贝板乃：书童。

盖三于：丈夫。

摇翻：妻子。

叉污子：父亲。

黎山子：母亲。

八吊子：兄弟。

且未子：姐妹。

乃服子：衣服。

着乃、服子：穿衣。

叉、裆子：裤子。

踢土子：靴子。

口面：胡子。

点头：马靴。

麻：酒。

怀含仑：吃饭。

怀平头：吃粥。

怀木芽：喝茶。

吉壮：好。

梳：忧。

迅：快。

皮皮：慢。

降乃、挟子：养儿子。

降乃、尖子：养女儿。

马服：钱。

开花子：伞。

丁：一。

夫：二。

称：三。

巨：四。

无：五。

交：六。

星：七。

眉：八。

求:九。

常:十。

合:百。

匹:千。

草:万。

传　　记

传　记

沈　采　明戏曲作家。字练川。嘉定(今属上海市)人。明成化年前后在世,生平事迹不详。工作曲,吕天成《曲品》赞其"名重五陵,才倾万斛。纪游适则逸趣寄于山水,表勋猷则热心畅于干戈"。列其剧作为"能品"。其所撰剧本已知者《千金记》、《还带记》、《四节记》,前二种今传,《四节记》仅存散出佚文。祁彪佳《远山堂曲品》称《四节记》,"一记四纪自此始,以四名公配四景,沈练川作此寿镇江杨相公者"。吕氏《曲品》亦云"初出时甚奇","一记分四截,是此始"。可见沈氏该剧在戏曲剧本体制上有所创新。《千金记》为明代著名传奇剧作,以韩信及其妻高氏为主线,写楚汉相争故事。共五十出。其中《起霸》、《鸿门》、《追信》、《拜将》、《别姬》、《埋伏》、《乌江》等出,流传较广,被改编为京剧及地方戏,至今上演不辍。相传戏曲程式"起霸"即源于该剧《起霸》之一系列舞蹈动作。《还带记》其关目以元杂剧《山神庙裴度还带》为蓝本,写裴度拾带、还带而改变命运故事。《远山堂曲品》评曰:"虽无冷隽之趋,而局面正大,词调庄练,其《金印》、《孤儿》之流亚乎?"上述二剧今均有《古本戏曲丛刊初集》影印本流传。此外,别本《传奇汇考标目》著录沈采作《临潼记》传奇一部,然无其他文献可征,今存疑。

徐　霖(1462——1538)　明戏曲作家。字子仁。号髯仙,晚年自号九峰道人。华亭(今上海市松江)人。六岁随兄迁居金陵(今南京),七岁能诗,九岁以书画知名。然禀性放任,不谐流俗。因遭诬陷而削去功名。仕路既断,于是倾心书画和戏曲创作。所作传奇剧本有《三元记》、《梅花记》、《枕中记》、《留鞋记》、《种瓜记》、《两团圆》、《柳仙记》、《绣襦记》(一说薛近兖作)等数种。这些剧作,"语语入律","都人竞传而歌之",对当时剧坛产生了很大影响。正德十五年(1520)武宗南游,经伶人臧贤推举进词翰被召见行宫,"献乐府,遂得供奉"大受宠幸,是年武宗晏驾,他因受宫廷权力斗争牵连,"几及于祸"。经此挫折,便归里不出,优游林泉以终老。其所作剧本据载至万历三十八年(1610)时均有存本流传,但至清代即大部亡佚,目前一般认为仅尚存的《商辂三元记》一剧为徐霖作品,有长乐郑氏藏影印明金陵富春堂刊本。另《柳仙记》尚有部分残曲传世。

沈　龄(生卒年不详)　明戏曲作家。正德年间在世。字寿卿,一字元寿,号练塘渔者。嘉定县(今属上海市)安亭人。工诗善画,狂放不羁。初为太傅杨一清家清客。明正德十五年(1520)武宗朱厚照南游,杨一清请沈龄编新戏以张宴迎驾。沈龄即撰传奇《四喜记》,随撰随命人演习,一夕而成,使武宗惊喜不已。特召见欲封官职,沈龄不受,其狂放自

负由此闻名。沈龄在家除教习僮仆演剧之外，还先后撰写《三元记》、《娇红记》、《龙泉记》几种传奇，均取材于民间传说，且排场生动，故“吴下盛演之”。吕天成采之著录《曲品》，列为“具品”。当时民家子弟纷纷效仿，渐在嘉定县一带形成“串戏”，开撰写传奇之风气。其所写剧本全本仅存《四喜记》（一说谢谠作）传奇一种，直至清末，昆剧舞台上仍有演出。另有《娇红记》残曲数支今存。

陈继儒（1558——1639）　戏曲评论家。字仲醇，号眉公。松江府华亭县（今上海市松江）人。幼颖异，年轻时，即为诸名流推重，“三吴名士争欲得为师友”（康熙《松江府志》）。明万历十二年（1584）科考被黜，两年后结茅昆山，读书学道。五十岁筑室东佘山，闭门著述。据《列朝诗集小传》，继儒为人“重然诺，饶智略”，又喜奖掖士类。因而名重一时。朱彝尊序其诗言“吴绫越帛，皆被其名，灶妾饼师，争呼其字”。其一生著述难尽其数，“凡经史诸子及术、伎、稗官及二氏家言，无不精讨”、“诠次成书”。继儒评点，注释剧本，计有《西厢记》、《琵琶记》、《红拂记》、《幽闺记》、《绣襦记》、《玉簪记》、《明珠记》、《麒麟罽》以及杂剧《中山狼》等近十种，其剧评之理论亦自成一家。主张剧情“须合理”，不可生造，“关目须有理致”。全剧应当“曲好”、“白好”、“关目好”。曲、白、关目之妙，惟有使人“不知曲与白”，而只为剧中人之境遇动情激动时，方谓进入“神境”（见《琵琶记》、《明珠记》诸眉批、尾批）。这些理论对当时及后世的戏剧批评理论均有一定影响。此外，继儒与剧作家王世贞、王衡，戏曲音律家徐于室等交往甚深，彼此相助，对推动戏曲创作的繁荣也有一定作用。七十一岁，应召参与纂修郡志，三年而成。后卒于佘山精舍。

徐迎庆（1574——1636）　戏曲音乐理论家。字溢我，号于室。松江府华亭县（今上海市松江）人。明嘉靖朝名臣徐阶之曾孙。少为上海县学廪生，屡试不第，以荫仕中书科中书舍人。为人孤直，不好交往。陈继儒言其“不谒宗党，不接公卿，不游山水，不入城市，不逆狡狯，不较讥评”。因不善理家治产，故家业败落。然其“生性风流蕴藉，酷好音律”，喜“排纂九宫，推敲四声”。因感当时曲坛“歌者不必解意，作者不必审音”现状，又慨“蒋沈二公亦多从坊本创成曲谱，至尔后学无所考订”，因此“遍访海内遗书”，得元天历间《九宫十三调词谱》及明初《乐府群珠》诸秘籍，于是参酌鳌定，开始编谱。天启六年（1626）前后，遇音律家钮少雅，结为挚友。二人“共案忘餐，连床不寐”，孜孜研讨，协同编纂。至晚年，徐氏贫病交加，“言辞蹇涩，手足顽冥”，仍坚持不辍。于崇祯九年（1636）之前，独力编纂之《北词谱》脱稿，而《九宫谱》虽与钮氏同“易稿二十遍”，尚觉意犹未惬，竟未脱稿梓行，而于该年“赍恨而殁”。临终，含泪以书稿付钮。此稿十年后为钮氏编成刊行，定名《汇纂元谱南曲九宫正始》。而其《北词谱》亦为吴门李元玉进一步增删，编为《一笠庵北词广正谱》。此二谱均被后世尊为南北曲格律之宗。《南曲九宫正始》姚思序称其使“操觚者与夫按板者一旦同还正始，不谓骚坛之元勋也”。吴伟业称《北词广正谱》“堪于汉文唐诗宋词并传不朽”。对其编谱的成就均予以高度评价。清乾隆年间所编《九宫大成》对二谱也多所参考取材。徐

氏《北词谱》原稿抄本尚存,藏于北京图书馆善本部。

王玉峰(生卒年不详)　明戏曲作家。松江(今属上海市)人。约明嘉靖、万历年间在世。著有传奇《焚香记》。袁中道《游居杮录》卷十二载,袁于万历四十五年(1617)曾两次会晤百岁翁王玉峰,或疑此即《焚香记》作者王玉峰。《焚香记》取材于宋代以来流行于民间的王魁负桂英的故事传说,但剧作改变了民间故事中王魁负心,桂英死报的结局,把敫桂英的不幸归咎于从中捣乱的小人,并以幻想的手法使王魁与桂英生而死,死而复生,并通过海神帮助而最终团圆,冲淡了民间传说的悲剧气氛。然剧本始终突出敫桂英这个受侮辱下层妇女对自由生活的向往,以及面对遭遗弃命运时勇于抗争、至死不屈的性格。尤其是她临终前至海神庙的陈情(《阳告》),及死后再至海神庙鸣冤(《阴告》),控诉王魁背信弃义,向来被评论者称为是全剧"精神命脉"之所在。该剧在情节结构的安排上也曲折跌宕。袁于令在《焚香记》序中赞其"悲欢沓见,离合环生","突兀起伏,不可测识"。故《焚香记》写成后能在舞台上长期盛演,其《陈情》、《鸣冤》、《折证》(即《活捉》)诸出,至今为昆剧保留剧目。而影响还波及其他剧种。《焚香记》全本,今有《古本戏曲丛刊初集》影印明刊本流行,另据别本《传奇汇考标目》记载,王玉峰曾作《羊觚记》传奇一本,但不见其他曲目及文献记载。

范文若(1586—1634)　明戏曲作家。初名景文,字更生,自号吴侬荀鸭。上海县(今属上海市)人。万历三十四年(1606)中乡举,四十七年中进士。天启元年(1621)任山东汶上知县。翌年调任秀水知县,同年再调光化知县,天启五年前后任南兵部主事。未几,调南大理寺评事。因恃才傲物,不容于官场,遂辞官家居。四十八岁时为家人所凶杀。所作传奇《梦花酣》、《鸳鸯棒》与《花筵赚》合称《博山堂三种》。有崇祯年间博山堂原刻本传世。《梦花酣》系采元杂剧《萨真人夜断碧桃衣》情节,以生与死、梦与醒的转化使故事更复杂地发展,似乎受汤显祖《牡丹亭》的影响。《花筵赚》兼取朱鼎《玉镜台记》、徐复祚《投梭记》的精华而另行结构,美化温峤,丑化谢鲲,则并不完全符合历史原来面貌。《鸳鸯棒》与《金玉奴棒打薄情郎》故事大致相同,生活气息浓郁。三剧戏剧性均强烈,也适宜于演出。缺点是过于追求庸俗的趣味。他还写了另外几部传奇,如《勘皮靴》、《生死夫妻》、《花眉旦》、《金明池》、《绿衣人》等。均已散失。

陆君旸(生卒年不详)　昆曲曲师。名曜,一字君赐。嘉定人(今属上海市)。明末清初在世。擅长三弦。出身吴中名曲师范昆白门下。曾为金代董解元《诸宫调西厢记》谱曲,因此调当时已很少有人能奏,故君旸由此负盛名。又自度《两鹌姻缘》新曲,取曲调名为《幽州吟》。明崇祯十四年(1641)左右,在北京鬻艺餬口,清顺治年间迁居苏州,顺治十七年(1660),被召入宫,以三弦侍应,曾弹奏元曲《龙虎风云会》,被赐金,于是后宫嫔妃、王公宗室争相邀请。曾赐官,不就。后被诉与大案有牵连,惧祸南行,在江苏、浙江等地卖艺。年七十,尚能弹奏乐曲和清唱昆曲。也工笛,宋王宛赠以诗云:"曾陪铁笛宴宁王,吹笛梅花满

御床。几度凄凉春草碧，不堪重过斗鸡坊。”晚年以授艺为生。松江、嘉定一带习曲者多以君旸为师。视门生张均添为知己，尽授其技，并作《传弦序》一篇。交游甚广，松江提督马进宝等均与之友善。其所著尚知有曲书《清宁集》三卷。

周稚廉(1665——1694)　清初戏曲作家。字冰持，号可笑人。华亭(今上海市松江)人。幼颖异，读书日盈寸，少年时，以《钱塘观潮赋》知名。为人恃才傲物，颇负狂名。自诩文章如“谈笺顾绣”，为江南一绝。不轻与人交，“白眼所注，人皆走避”。然而却屡试不第，遂愤懑以死，卒年仅三十岁。诗文之外，别著传奇剧本数十种。传世者有《珊瑚玦》、《元宝媒》、《双忠庙》三种。《珊瑚玦》为其二十岁之作。写书生卜青经十五年离乱，最后以珊瑚玦与妻儿团圆故事。剧中着意表现“秀才之苦苦无加”，发了一通“秀才不如丐，丐不如狗”的言论。《元宝媒》写一身无分文之乞儿行侠仗义的故事。《双忠庙》则写两位忠良后代遭难而乔装改扮，避于双忠庙的经历。而保护忠良之义仆和太监竟感动上苍，致使“男生乳、阉生须”。诸剧之构思往往出人意外，出语又往往惊世骇俗，加之文辞“异彩披纷”，故颇受当时文人的赞赏，在梨园也颇为流行。上述三剧现存康熙年间书带草堂刊本，题为《容居堂三种曲》，藏上海图书馆善本室。

黄之隽(1668—1738)　清戏曲作家。初名兆森，字若木，号石牧。松江(今属上海市)人。困于科场，康熙五十年(1711)，随广西巡抚陈元龙为幕友，后捐监生。所写康熙皇帝祭文受到雍正赏识，被任为翰林院编修，参与《明史》修撰。雍正九年(1731)，曾任《江南通志》总裁。戏曲作品有《四才子》和《忠孝福》。《四才子》包括各自独立的《郁轮袍》、《战扬州》、《饮中仙》和《蓝桥驿》均为四折。按体例应为杂剧，黄之隽则自称传奇。前三剧分别写王维、杜牧、张旭等诗人书法家轶事。《蓝桥仙》则取材裴航遇仙故事。在当时，演出甚多，一方面是达官贵人的推荐，一方面由于黄之隽的唱词都很注意音律，而且附了曲谱，甚易上口。另有传奇《忠孝福》，写殷家祖孙三代故事，共三十出，分成上、下二卷。实际上并无贯串之主线，可以说是两部作品。结构和唱白都较《四才子》为逊色，但当时仍是演唱较广的剧目。

张　照(1691—1745)　清书法家、戏曲作家。初名默，字得天、长卿，号泾南、天瓶居士。华亭(今上海市松江)人。康熙四十八年(1709)进士，乾隆七年(1742)官至刑部尚书，后又任抚定苗疆大臣。熟谙音律，曾与允禄共同主持续修《律吕正义》事宜。奉诏编写《劝善金科》、《升平宝筏》等连台本戏，各有二百四十出之多。《劝善金科》系据明代郑之珍《目连救母劝善戏文》丰富、发展而成。宣扬因果报应的色彩随处都有流露，但个别单出原系独立的民间小戏，生活情趣很吸引人。《升平宝筏》写三藏法师西天取经故事，参照了吴承恩的小说《西游记》，也采择了元末明初的杂剧《西游记》若干精彩片段，如《胖姑》等出，清宫内廷后来又编演篇幅、体制基本相同的《昭代箫韶》、《忠义璇图》、《鼎峙春秋》等连台大戏，都是受了《劝善金科》的影响。张照还编写过《月令承应》、《法宫雅奏》、《九九大庆》等剧，影

响远不如前两部大戏。

黄图珌(1700—1771?)　清戏曲作家。松江(今属上海市)人。雍正六年(1728),以荫生入都,任杭州分守道,旋任衢州分守道,官至河南卫辉府知府。诗、词、散曲、传奇均所擅长。传奇有《雷峰塔》、《栖云石》、《梦钗缘》、《解金貂》、《双痣记》、《温柔乡》、《百宝箱》等,合称《排闷斋传奇》。《雷峰塔》系按《今古奇观》中《白娘子永镇雷峰塔》情节而编写,缺点在神怪气息较浓厚,没有能处理为一美丽的神话,但他认为大团圆是一种俗套,所以采取仕林祭塔作结束,还是很有见地的。但脱稿之后,各地竞相搬演之际,竟擅自增加了"白娘子得第"的关目。他十分愤慨地说:"昔关汉卿续《西厢记》'草桥惊梦'后之剧,以易狗尾续貂,余虽未敢以王实甫自居,在续《雷峰塔》者,犹东施捧心,不知自形其丑也。"这部传奇影响很广,后来陈嘉言父女、方成培诸人的《雷峰塔》都是在他的原作基础上进行修改而成的。《栖云石》传奇演唱的也很多。作者还著有《看山阁南曲》一书,是研究唱法发声等技术问题的专著。认为唱戏本应恪守曲谱,但也应该尽可能作灵活处理,希望能作到"一词而犯数调,务使交接无痕"的地步。他的其他著作均已收入《看山阁集》。

周　书(1719—?)　清戏曲作家。字天一,号淡庐。宝山县月浦镇(今属上海市)人。年十六补诸生然屡困场屋。乾隆十三年(1748)松江凌存淳出任肇庆知府,招与偕往,执教书院,又修《恩平县志》。乾隆二十五年凌存淳得罪粤抚,被陷大案。周书不顾安危,挺身辩其冤,终使获免。时有劝之仕者,则言"吾行吾素,何受人束缚!"其一生任侠好义,旷达不羁大率如此。随凌客粤期间,曾作《鱼水缘》传奇一部。该剧据小说《情梦拆》改编,"以胡(梦卿)、沈(若素)之缘,实于宝鱼之换晶佩始,故易其名曰《鱼水缘》"。其内容大致本小说,然删去秦蕙卿事等枝蔓,情节也较小说更曲折动人。而其文辞与曲律,则更为人所称道。其十一出《抚闽》之唱词,凌存淳以为可与秦观"山抹微云"、柳永"晓风残月"争雄。全剧曲调优美动听,是以"付伶伦歌之,颇合节",演时听者甚众。由于该剧的成功,周书在广东也有一定影响。《鱼水缘》也于乾隆二十六年和乾隆三十年先后两次刊刻印行。中年以后,周书回乡定居,过着清苦的田家生活至老。

夏秉衡(1726—?)　清戏曲作家。字平千,号谷香子。华亭县(今上海市松江)人。乾隆十八年(1753)中乡举,乾隆三十年起任陕西盩厔(今周至)知县。早在乾隆十四年春即据《情史》所载杜十娘故事,"叙其始末,谱为新曲",创作了传奇剧本《八宝箱》。剧中同情杜十娘遭遇,把她投江自尽结局改为升仙。该剧始成,即在舞台上广泛流行。"旗亭画壁,一时脍炙三吴人士口"(沈德潜《清绮轩初集·序》)。其后,于乾隆三十二年盩厔知县任上,又创作了其最有影响的作品《双翠园》,该剧取材于明嘉靖间名妓王翠翘身世史实。写王偶识书生金重,托付终身;后为偿父债而沦落烟花,又被巨寇徐海掠去,强迫为妻,不久为浙闽总督胡宗宪所利用,诱杀徐海。事成后,反遭胡宗宪调戏侮辱,愤起反抗,投河自尽。最终翠翘遇救,与金重团圆。该剧情节曲折,对王翠翘之坎坷身世及不畏强暴、勇于抗争之性格有

淋漓尽致描写，为当时同类题材剧作中流传较广者。乾隆三十九年，夏秉衡创作了他最后一个剧本《诗中圣》，以杜甫一生经历为题材，对杜甫的怀才不遇，穷愁潦倒寄予了极大的同情。夏秉衡三部剧作均留存至今，有乾隆年间秋水堂原刊本。《八宝箱》存浙江图书馆善本室，《双翠园》存中国艺术研究院戏曲研究所资料室，《诗中圣》存四川成都杜甫草堂。

曹锡黼(1726—1755?)　　清戏曲作家。字诞文，号菽卿。上海县人。为宋代开国功臣曹彬后裔，明成化年间曹氏移居上海后，始终是阀阅世家。其堂兄锡宝亦有文名。锡黼曾供职于太常寺，后升任员外郎，旋即逝世。作有杂剧《桃花吟》和《四色石》，前者取材唐代崔护谒浆事，分《艳遇》、《再访》、《哭征》、《重圆》四折，写春闺少女渴望爱情生活的思想感情甚生动，较之明末孟称舜用此题材所写杂剧《人面桃花》，郑振铎认为更为有声有色。《四色石》系四个单折剧所组成，《张雀网廷平感世》为一写世态炎凉的讽刺剧。此外《序兰亭内史临江》、《宴腾王子安检韵》、《寓同谷老杜兴歌》系分别写王羲之、王勃、杜甫等文人轶事，或引用古诗文化入曲牌，或写诗人之深刻感受，都花了艰苦的劳动。他还有《碧鲜斋诗钞》、《无町词余》等诗词著作传世。

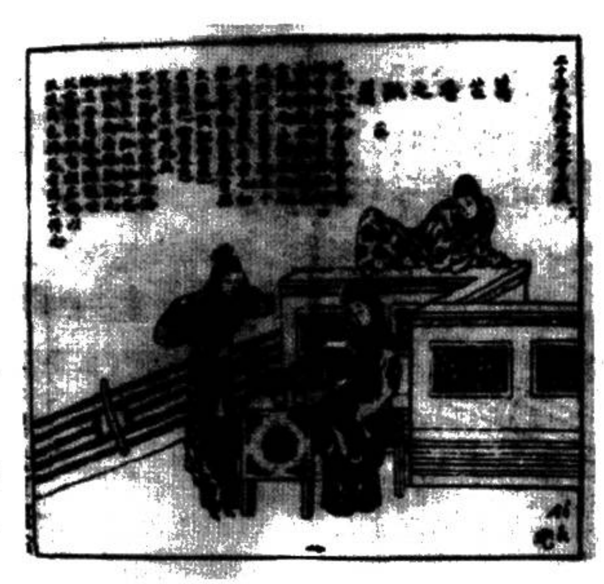
刘维忠(生卒年不详)　　戏院老板。浙江定海人。清道光二十七年(1847)科进士。咸丰三年(1853)太平天国定都天京(今南京)后，曾在清军江南大营任都司之职。因多次偷售军火给太平军，案发被通缉，遂经上海逃往北京，避难于梨园名班三庆班，与程长庚等伶人交往甚密。同治四年(1865)案销到沪，在广东路靖远街创办上海最早的京戏馆之一丹桂茶园。同治六年秋，邀北京三庆、四喜班演员夏奎章、冯三喜等南来，这是京剧演员第一次在上海戏园露演，有“沪人初见，趋之若鹜”之盛。以后因北京名伶纷纷来沪，刘又在小东门增开“南丹桂”，京剧始在上海生存、发展。同治十一年丹桂茶园转让他人，刘一度离沪经商。光绪三年(1877)再次来沪经营戏园，光绪十年又出资在湖北路西首(今孟渊旅馆北)建造了规模宏大的新丹桂戏园。因善经营，新丹桂又成上海影响最大的戏馆。他大半生花在戏馆的营造和经营上，同时悉心研究观众心理，与演员关系亦甚融洽。其孙刘鸿生为近代中国著名实业家。

周钊泉(生卒年不详)　　昆剧演员。字补枝，江苏苏州人。清同治、光绪年间在世。有“全能小生”之称。清末萍寄生《菊部闲评》列其为海上小生一等第一人，赞曰：“如郑生薤露，街东无敌。”初隶三雅园，后入丹桂(桐记)及天仙茶园，兼习乱弹(皮簧)。扮相俊雅，举止潇洒；念白唱曲，清润远扬。饰《玉簪记》之潘必正，《牡丹亭》之柳梦梅，《西厢记》之张君瑞，《西楼记》之于叔夜等，浓淡皆宜，饶有韵味。若《折柳》、《阳关》、《赏荷》、《藏舟》、《侍酒》诸折以及小本戏《南楼传》之毛龙、《三笑》之唐伯虎、《白蛇传》之许汉文等，亦得尔雅温文之誉。唱冠生，以《金雀记·乔醋》、《长生殿·絮阁》最为著名。常与周凤林配演。演《跳墙着棋》、《佳期》、《楼会》诸折，堪称双璧。凤林开丹桂(桐记)茶园，钊泉与姜善珍、邱阿增等大章、大雅班旧人共去搭班串戏，后凤林去天仙茶园与京班合演，偕钊泉同往，成为融昆

乱一身的名小生。

周善书法，嗜围棋，好与文人雅士吟诗饮酒。青壮之年罹病而卒。其子凤文生、旦兼能，亦闻名上于海上梨园。

葛子香（生卒年不详）　昆剧演员。亦名芷香，江苏苏州人。为清咸丰、同治年间名旦。云间最不羁生《梨园竹枝词》云："昆腔出色更何人？葛子香来赛阿增。"他与谈雅芳齐名，人称"葛谈"（或"谈葛"）。初隶大章班，曾在三雅园演出。光绪初叶在沪改入大雅班，成为该班台柱演员。擅演六旦戏，并兼工其他旦脚。串演《跳墙着棋》、《佳期》、《拷红》、《前诱》、《后诱》、《花报》、《瑶台》、《学堂》等剧，无不媚态横生，尤以《跳墙着棋》独步一时。光绪六年（1880）返苏后，不闻在沪演出。其子小（筱）香，工六旦，为清光绪后期大雅班骨干。



郑长泰（1837—1909）　京剧演员。河北故城人。自幼拜外号黄毛的梆子艺人为师，习直隶梆子，应武生行，兼能老生及旦、净、丑各行。咸丰年间随师演出于保定一带。黄毛去世后，继师业领班授徒，老生姚桂喜、旦脚陈丽卿（艺名佛动心）均为其亲授弟子，武净程永龙、范宝亭也曾从他学艺。



长泰武功扎实，身手不凡，在《鸳鸯楼》、《翠屏山》等戏中均有其独创的技艺。如演武松时使用的铁制真刀，比舞台上常用单刀阔而长，耍刀时动作敏捷，刀光闪闪，令人叹为观止。表演从酒楼跳下时，不翻"台蛮"，而是从三张桌子上"劈岔"而下，与众不同。演《翠屏山》中《酒楼》一场的石秀，运用"变脸"技巧不同于川剧，当石秀喝了大量酒，脸色由白渐渐变红时，靠运气，血气上涌，待石秀借刀准备去杀裴如海时，酒保问他"这刀何时送还？"石秀一惊，靠抽气、沉气的功夫使脸色由红变白，由白变青。同治十三年（1874）遇"双国孝"，禁娱乐，他率弟子在保定开郑泰镖局，借以谋生。"国孝"过后重返梨园，在保定演出时，因清兵寻衅，发生械斗而误伤人命，逃至天津。光绪九年（1883）应上海咏霓茶园之邀，率徒陈丽卿抵沪演出，以《金刀阵》一剧享

誉申江。所演孙悟空玲珑矫健，神情威武，被称为“赛活猴”，成为咏霓的当家武生。一年后又搭天仙茶园。自光绪十年至三十四年中，除了两次北上与田际云合作演出外，他长期为老天仙基本成员，并兼任武戏教师。著名武净王益芳的《收关胜》、《嘉兴府》等剧均得自他的传授。光绪十五年，他集资在苏州阊门创建祖师庙，一度隐居其间长斋礼佛。后返沪仍搭班天仙。子法祥，为京剧杰出演员，以表演悟空戏著称。

徐　鄂(1844—1903)　　清末学者、戏曲作家。字午阁，号棣亭，别字汗漫道人、汗漫生。嘉定(今属上海市)人。自幼丧父。清咸丰十年(1860)被太平军所掳。出逃时，母殉死，其昼夜啼哭，又寻回母亲尸骨，载归与其父合葬，被乡亲赞为孝子。光绪十一年(1885)中举，后在东北、河北、山东、河南等地作幕僚。多才多艺，于诗词书画和戏曲有较深造诣，且长于谋略，精通数学、水利。所作传奇《梨花雪》、《白头新》、《洛水犀》、《点额妆》四种，总名《诵荻斋曲》，意为纪念母亲教诲，不忘慈母恩情。后两种佚，前两种有光绪年间石印本《诵荻斋二种》流传。《白头新》仅六出，演淮安程允元事。《梨花雪》一名《白霓裳》，十四出，写曾国荃率湘军攻破太平天国都城天京(南京)后，清兵杀少女黄婉梨之母兄嫂弟，掠其返湘，女用计复仇，并自缢于梁。徐在《梨花雪》自序中说：“呜呼事之卓卓可传者，岂独古为然哉。今亦有之。”主张戏曲创作亦应反映现实。他所写的《白头新》是咸丰年间的实事，而《梨花雪》不仅是当时发生的社会事件，意在暴露镇压太平天国的湘军的血腥罪行，徐鄂的其他著作有《隶书寻源》(小学类)、《经界求真》、《筹算洪由》、《平方捷密》(天文算学类)、《奇门反约》、《奇方放观》、《吉良合璧》、《六十射覆子平行运臆说十种》(术数类)等。

李永福(1845—1933)　　京剧盔箱师傅。直隶大兴(今北京市大兴县)人。清末李家曾在北京大栅栏开设首饰店，人称“金子李”，主要做清宫所用金镯、面盆等一类贡品。后家道中落，十六岁时与弟李永禄一起，入北京三庆班拜师学艺，原拟学习演员，恰值倒呛，即由班主程长庚作主改学盔箱操作手艺，满师后在北京各戏园管理官中盔帽。同治六年(1867)刘维忠在上海开办丹桂茶园，入京约请铜骡子、夏奎章、熊金桂等来沪演出，随后李永福兄弟受同行相邀乘船到沪，从此娶妻生子，定居上海。先后在丹桂、天仙等茶园为许多名演员扮过戏。他人勤手巧，技艺娴熟，在上海的早期京剧发展演变中，对盔帽头饰有许多改进创新。传统戏《战长沙》一剧的黄忠、魏延原来都穿金踏镫，他为了使黄忠与魏延的扮相有所区别，将沥青涂在金踏镫上，从此衣箱中多了一顶黑踏镫。光绪四年(1878)梆子花旦十三旦(侯俊山)首次来沪在丹桂茶园演出《辛安驿》，剧中周凤英原戴红毡帽，李嫌不好看，用一顶古铜色鸭尾巾，侧戴，加饰小额子和绒球纸花，整个盔头像一只青辣椒，故称“青椒帽”。原来武生额上的茨菇叶，都是用湿水纱，经手捻而成，他晚年有次为盖叫天扮戏时，用铜丝扭一架子，再用水纱缠上，勒头时按在额上用水纱系紧即可，从此盔箱中多一个固定的茨菇叶，后来又发展成点翠、水钻等多种材料制作的茨菇叶，民国二十二年(1933)病逝于上海，葬苏州外跨塘黄山头。因李永福兄弟是上海最早的京剧盔箱师傅，过去伶界联

合会供奉祖师牌位中，他们的牌位供在盔箱行的最高一层。李永福子孙也都是京剧界中人，长子少棠、次子庆棠、三子春棠；孙东来、吉来、顺来、瑞来；曾孙桐森，秋森均为上海京剧演员。其中李顺来又名李紫贵，现为著名戏曲导演。

邱阿增(生卒年不详)　昆剧演员。名增寿，江苏苏州人。工花旦。清同治初，随苏州大雅班来沪，声名藉甚。清光绪三年至四年(1877—1878)间，先后在上海丰乐园、聚秀园、三雅园等处演出，颇受欢迎。光绪四年年底，邱与名副姜善珍脱离大雅班，改隶著名京戏园天仙茶园，并与周钊泉(小生)、倪锦仙(五旦)、小脚篮(白面)、宜庆(丑)等，在天仙首创"全昆"演出形式(一般是日戏演出全部昆剧)。直至光绪二十年前后才结束舞台生涯。其擅演剧目有《跳墙着棋》、《佳期》、《拷红》、《絮阁》、《琴挑》、《乔醋》、《说亲回话》、《挑帘裁衣》等。

谈雅芳(生卒年不详)　昆剧演员。苏州人。工六旦。清同治年间(1862—1874)来沪，在石路(今福建路)花墙头演出。与葛子(芷)香齐名。称"谈葛"或"葛谈"。擅演《前诱》、《后诱》之阎婆惜，《反诳》、《杀山》这潘巧云，《说亲》、《回话》之田氏。兼工刺杀旦各剧，以《翡翠园·盗令》之赵翠儿最为杰出，能表演其巾帼英雄气质，可与周凤林媲美。据传早年曾到北京与京班名角徐小香、王楞仙配演《牡丹亭·游园惊梦》，南北金仰，一时称绝(见《申报》民国八年(1919)十二月十一日)。光绪初，因年老辍演，以开旅馆为业至终。



孙春恒(1846—1884)　京剧演员。小名六儿，人皆以孙小六呼之。天津人，一说北京人。师事老张胜奎，满科后在京搭崇祝成班唱老生。清同治七年(1868)初次来沪，在石路之金桂轩献艺。后隶刘维忠所开之丹桂茶园，不久北返。二次重来，搭杜蝶云所开丹桂茶园。悬正牌，其名在孙菊仙之前，继入赵小和所开之天仙茶园。

孙所演之老生戏，或恬静、或威武，文武兼长，唱做俱佳。拿手戏为《空城计》和《柴桑口》的诸葛亮，《请宋灵》的岳飞，《讨荆州》的鲁肃，《审头》的陆炳，《桑园寄子》的邓伯道，《五福堂》的吕洞宾，《盟中义》的羊角哀，《节义廉明》的宋士杰。饰诸葛亮颇有儒雅之气，在当时上海伶界中推为第一。在谭(鑫培)唱腔盛行之前，《空城计》即以孙为绝唱。其打把和武功舒展自如，简洁干净，常演《伐东吴》、《战太平》、《南阳关》等靠把戏。他与孙菊仙合演的《请宋灵》，前半出由他饰岳飞，与金兀术开打，以武功见长；后半出由孙菊仙饰岳飞，以唱功取胜，时称"文武岳"。孙还擅编演新戏。《风波亭》、《请宋灵》皆为其所编。天仙茶园

所演的《兴周灭纣图》等连台戏，亦出自其手。又兼演小丑，如《十八扯》、《阎王乐》、《三字经》等戏，演来均具特色。且关心报纸新闻，演丑戏时常采新闻报道插入科白，诙谐百出，倾倒一时。谭鑫培和潘月樵对他也极为钦佩，艺术上都曾受其影响。继杜蝶云之后，与花脸刘万义（大奎官）、武生谢梅卿等，接开丹桂茶园。他嗜烟好酒，而当时艺人包银甚微，以致入不敷出，贫困交并，于光绪十年（1884）8月悒悒殁于天仙茶园间壁之马棚弄败屋中，年仅三十八岁。民国十九年（1930）1月，上海伶界联合会将其遗骨自西门公墓迁葬真如时，生行励治社同人曾为其立碑，由周信芳敬书墓志。

俞粟庐（1847—1930）　又名宗海，娄县（今上海市松江）人。父承恩武举出身，历任江南、江阴营守备。粟庐受家庭影响，幼年即善射，曾隶松江提标营。清光绪年间，任金山县守备，不久调苏州黄天荡太湖水师营务处帮办达十三年之久。光绪二十年（1894）之后，一直在苏州望族张履谦家，为之考证金石，搜罗文史，教授子弟，历四十年如一日。晚年又在上海李平书家为其校定平泉书屋所藏金石书画，一时名手皆服其鉴别之精。其青少年时，家乡松江流行昆曲，因此得邑中曲家指教，弱冠时已能唱一百余出昆曲，且能默写曲子的工尺谱。同治十一年（1872），某前辈见他昆曲根基扎实，天份很高，于是推荐给昆曲名家韩华卿。韩乃华亭（今上海市松江）人，讲究咬字、发音、运气，得叶怀庭唱法嫡传。粟庐拜其为师，前后九年，共学得二百余出；原来会唱的一百余出，也请韩一一拍过。由于他虚心好学，不辞劳苦，因而尽得叶派唱法之真谛。近代曲学家吴梅在为俞所作家传说中说："盖自瞿起元、钮匪石后，传叶氏正宗者，惟君一人而已。"当时的一些度曲家，每年春秋两季举行昆曲会唱活动都要请他，每请必到，到则必唱。



俞粟庐的唱曲特点，如《度曲一隅》（见《粟庐曲谱附录》）所说，"其度曲也，出字重，转腔婉，结响沈而不浮，运气剑而不促"。又如吴梅指出的，"气纳于丹穴，声翔于云表，当其举首展喉，如太空晴丝，随微风而上下，及察其出字吐腔，则字必分开合，腔必分阴阳，而又浑灏流转，运之以自然"。民国十年（1921）百代公司为他录制唱片六张半，共十三段曲，计有《三醉》〔粉蝶儿〕、〔醉春风〕，《折出》〔一江风〕，《惨睹》〔倾杯玉芙蓉〕，《定情》〔古轮台〕，《拾画》〔颜子乐〕，《亭会》〔桂枝香〕，《秋江》〔小桃红〕，《仙缘》〔油葫芦〕，《赐盒》〔绵搭絮〕，《哭像》〔快活三〕、〔朝天子〕，《辞朝》〔啄木儿〕，《书馆》〔太师引〕，《佳期》〔临镜序〕。吹笛者是赵桐寿（小名阿四）。

撰有《粟庐曲谱》、《度曲刍言》等著作。《粟庐曲谱》共收二十九出折子戏，1952年由香港中华书局出版。《度曲刍言》仅存片断。所教学生有五六十人，教成者有十余人，如乌镇钟墨缘，松江蒋定炎，吴县震泽程鸿徽，苏州张紫东、顾公可，上海穆藕初、项馨吾等。其子

振飞，六岁开始学曲，尽得家传，深知出口、转腔、取气诸法，为诸人之冠。

粟庐并善书法，人称其昆曲、金石、书法为三绝，二十六岁时拜盛泽沈景修为师，学习书法达七年之久。至四十多岁时，在江南一带已负盛名。传此艺者，除振飞外，还有他的堂侄建侯。

民国十年秋，苏州五亩园开办昆剧传习所，该所创始人之一穆藕初每年去五亩园视察，必邀其同往。粟庐当时虽年逾古稀，却欣然而往，还为之出谋划策，表现出对培养昆剧接班人的高度热忱。

赵嵩绶(寿)(约1850—1915)　京剧鼓师、编剧。安徽人(一说江苏苏州人)。据传，幼年曾在太平军中小科班习艺。原工老生，昆、徽兼擅，生、旦、净、丑各行无所不能，倒呛后改习场面。清同治初年，偕师兄弟诸寿卿、谢沁泉、薛瑶卿、吕少卿等到上海，在清音班司鼓、教曲。光绪元年(1875)转入天仙茶园，任鼓师，兼后台总管。他鼓技娴熟，六场通透，会戏极多。光绪二十七年著名琴师梅雨田随谭鑫培来沪，闻赵之名，曾三次登门拜访，"两人一见，成为契友，凡雨田有所询，无不悉心教授，举凡锣鼓经，曲牌名，赵氏均以彩笔绘成图形，加以诠释"(《申报》1946年11月11日《海上圣手》)。他有文化，善编剧，天仙茶园所编新戏，大都出自他与三麻子(王鸿寿)之手。如以昆腔为主的《大名府》、《割发代首》以及十二本《铁公鸡》等。他编排的新戏关目清楚，情节紧凑，唱做并重，尤以编排灯彩戏为其特长。天仙园主赵锦华为人慷慨仗义，与艺人关系融洽。某次因营业亏损而欲将家乡房产抵押以付包银，赵设法为园主解难，遂根据蔡襄故事编排了灯彩戏《洛阳桥》。剧中别出新裁地设计了"点金石"、"采莲船"、"水晶宫"等景，十分新颖别致，营业大振，各戏园纷纷效法。一时间灯彩戏大盛。以后，他又在天仙茶园排过《一本万利》、《笑笑笑》、《文武香球》等剧目。暮年又在新新舞台排演了取材于《聊斋》故事的《马龙媒》等，剧中均有灯彩，并不断创新。灯彩戏可称上海机关布景的雏形，赵对机关连台本戏的发展具有开创之功。

他在天仙任总管期间，还创办了"小金台"科班，这是上海最早的京剧科班，培养了一批中坚力量，如武丑王斌飞、花脸张春海、武生樊春楼均出身于此。民国元年(1912)当选为首届伶界联合会副会长。其弟子张润泉，也是京剧南派著名鼓师。子小廉，工武生；长孙云龙工文武老生，艺名小小叫天；次孙云麟，幼年习净，艺名大大奎官，后改旦，即曾名满申江的赵君玉。



王鸿寿(1850—1925)　京剧演员。鸿寿亦作洪寿，因面有微麻，排行第三，故取艺名三麻子。江苏南通人，一说安徽怀宁人。据传，幼年曾在太平军中小科班习艺，演徽剧武生。同治年间到上海，先在久乐茶园小班继续学艺和演出，与小金生、小桂寿、周来全等同班，

曾拜徽班武生朱湘其为师，这一时期以演《白水滩》、《花蝴蝶》、《翠屏山》等武生戏为主。光绪元年(1875)转入天仙茶园，当时天仙为京徽合演，徽班名伶景元福、刘双林、四麻子、徐茂林等均荟集于此，王久在该园，广得传授，后据自身条件，改演文武老生，曾将徽班剧目《徐策跑城》、《扫松下书》、《斩经堂》等改成京戏，仍唱徽调，但在唱法上较老徽调已有提高和发展，表演亦别创一格。中年后以演红生戏著称。其红生戏继承徽班前辈景元福、四麻子的表演，同时又吸取上海最早京班红生景四宝的演技，特别注重做工和人物造型，唱则多系吹腔或高拨子，且用生腔净韵。光绪十四年到南昌为江西巡抚德馨祝寿演出，得关羽画像十八幅，朝夕揣摩，设计出多种舞台造型。他生平崇奉关羽，每演必焚香膜拜，然后化妆，既登台则庄严威武，令人肃然起敬，故有"活关公"之称。除老生、红生外，亦演花脸、小丑、老旦等，如在《割发代首》中能扮演张绣、曹操、典韦、胡车四个角色。另如滩簧小戏《来唱》之来富，《打斋饭》之和尚等，演来无不精巧，故晚年在戏班中被尊为"戏祖师"。

王擅编剧，所演的三十几出红生戏除《古城会》、《水淹七军》、《过五关》从徽班移植及《华容道》、《白马坡》、《战长沙》为京班原有外，大多以《三国演义》为蓝本重新创作。他在天仙茶园时，还根据坊间旧小说编排了《野叟曝言》、《双珠球》、《文武香球》等新戏。十二本《铁公鸡》最初亦出自他和鼓师赵嵩绶的手笔。其编剧能因人而施，在天福茶园时，仅一花旦演员叫座，乃排全本《万里寻夫》，一时营业颇盛。开玉仙茶园时，班中仅赵如泉一人为出色人才，遂排《三门街》四十余本，赵饰主角李广，王饰配角严秀，则为开口跳行当。后因玉仙亏损北上天津，亦为编排新剧之首领。他还能根据社会新闻编演"时事新戏"。光绪十三年五月，丹桂茶园所排《火烧第一楼》即由阆苑第一楼茶馆被焚事增饰而成，为此涉讼公堂而遭禁演。辛亥革命前后还编排《汉皋宦海》、《徐锡麟》、《广州血》、《民军起义得武昌》等新戏。在时事新戏中他擅长扮演清朝官僚，如《铁公鸡》之向荣，《清廉访案》之县官等。

王曾数度经营戏院，除开办玉仙茶园，主持春桂茶园外，又先后担任法租界新剧场、南洋第一舞台和歌舞台的总管或经理之职。民国十年(1921)在天津复开大新舞台。



他为京剧南派奠基人之一，对京剧红生行当的形成和发展奠定基础。小孟七、赵如泉、夏月润等皆多仿效；而林树森，李吉来、李洪春则最得其真传；其他如周信芳、唐韵笙等所演关羽戏亦多宗法他。民国十三年夏，王在共舞台演《斩经堂》后得病，翌年初卒于寓所。

沈韵秋(1853—1926)　京剧演员。原名二立。北京人。父亲沈定儿，工武旦。兄沈宝钧，为著名鼓师，曾入清升平署外学，教过光绪帝打鼓。韵秋幼年向罗巧福学花旦，又拜前辈武生任七(任正元)为师，改学武生。

清同治十年(1871)前后随师来上海,演出于金桂茶园。后娶任女为妻,在沪定居。他年轻时常演《长坂坡》、《挑滑车》、《恶虎村》、《翠屏山》等戏。其中《翠屏山》耍六合刀使用真刀,即为任七亲授。光绪初年由其师兄黄月山帮角,并开始钻研戴白胡子的武老生戏。黄月山北返后,又长期与李春来配戏,擅演的剧目有长靠戏《百凉楼》(饰吴祯)、《伐东吴》、《阳平关》(均饰黄忠),短打戏《八蜡庙》(饰褚彪)、《莲花湖》(饰胜英)、《义旗令》(饰薛金龙)、《剑峰山》(饰邱成)、《英雄义》(饰史文恭)、《伐子都》(饰惠南王)、《恶虎村》(饰李坤)等。他的表演工架沉稳、老练,招势自然,尤擅长髯口功,抛、甩、吹、弹皆美观潇洒一丝不乱。台步则轻抬重落,以表现剧中人老当益壮的英雄气概。后来潘月樵、常春恒、张桂轩、张月亭、张国斌等演这类戏,大都效法沈韵秋。盖叫天演《英雄义》之耍髯口,也源于"沈派"。辛亥革命后,又先后搭大舞台和亦舞台。常在义演时与李春来合演《莲花湖》、《殷家堡》等戏,二人配合默契,被同行视为先正典型。子沈飘香,先演青衣,后改花旦;沈文元,演武生。



李春来(1855—1925)　京剧演员。字起山。河北新城人。十一岁入北京丰台"喜春台"梆子科班习艺,初习武丑,后改武生,十七岁出科,先后演出于天津崇庆、风仪等戏园和东北各地。二十一岁入京演出,不久抵沪,首演于丹桂茶园,继入升平、留春等戏园。以其武艺精绝、翻打勇猛而得到上海观众赏识,之后留沪八年。清光绪十年(1884),一度北上奉母,其间与梆子戏老生郭宝臣合作组织顺和班,并向老艺人林连贵(林树森祖父)请教念白、吐字。三年后母故,复归上海定居,先后开办桂仙、春桂、春仙等以武戏见长的戏班。中年以后,艺术日趋成熟,创出了风格独具,蜚声剧坛的"李派"武戏。与俞菊笙、黄月山鼎足而立,成为江南武生一代宗师。

李仗义明理,奖掖后进。艺事上虚心求索,刻苦自厉。他演出时一招一式讲究边式,化妆、服装要求整洁和美观,即便一根飘带、一个道具也决不马虎。如他对《白水滩》中十一郎所戴草帽、大带、礼担都作过改良并加以美化,晚年在大世界乾坤剧场演出时,已年近古稀,齿落大半,但仍动作敏捷,开打紧凑,功架稳练,精神抖擞,全力以赴,绝无丝毫松懈。尚和玉看戏后,曾赞不绝口。

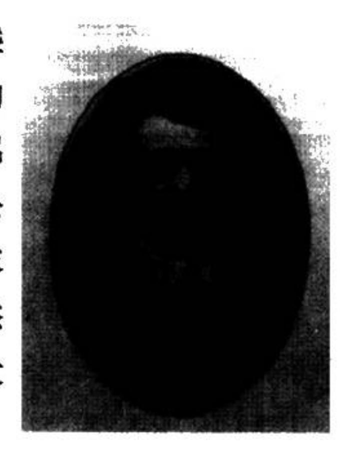
他选择配角十分严格,与他长期合作的武老生沈韵秋,武净刘廷玉、李福禅,武旦王瑞云,武丑云中燕、王洪,都是腹笥渊博,技艺精湛的人才,为他打鼓的顾宝庆,"丝鞭"有江南一绝之称。行头王来富、检场陈福林也都是本行中的佼佼者。对这些合作者,他注意宽严结合,台上不容稍有懈怠,只要拿出真玩意,不用本人开口,即主动给涨包银,故人人心悦诚服。上海"武行"这个有别于传统"上、下手"兵卒的特殊行当,也由他创始。他要求"武

行”，化妆认真，穿戴整齐。官将“抹彩”；英雄“揉脸”；官将穿豹衣、豹裤；英雄穿侉衣或箭衣；一律束绦子、扎鸾带；筋斗要翻得勇猛、漂亮，非常重视舞台演出的整体性。清光绪三十四年，他与某官之妾私情泄露，被拘两年。出狱后重登舞台，对艺事仍然精进不怠。

李技艺精纯全面，尤擅短打武生戏，代表剧目有《花蝴蝶》、《白水滩》、《界牌关》、《伐子都》等。在《花蝴蝶》中，穿厚底靴在栏杆上做“卷帘”、“挂蜡”等高难动作，姿势敏捷优美，上三张桌子“拿顶汲水”翻“台蛮”下时，从起翻到落地的过程中，在空中随翻随拔出插在背上的单刀，堪称一绝。演长靠戏《伐子都》翻“虎跳前扑”、“倒扎虎”过桌等筋斗。演《界牌关》翻“跑马锞子”，首创双手轮换耍鞭、耍枪，开武生出手之先河。另外，他的甩发一丝不乱，把子疾徐有序，吊毛的高、漂、帅和《白水滩》中扔草帽圈的百发百中均脍炙人口，得到内外行一致称道。

民国十一年(1922)他六十七岁时，应华乐园之聘重返北京作短期演出，台上照样翻、打、跌、扑，一丝不苟。回沪后仍隶大世界乾坤剧场。民国十四年，在演《伐子都》时，因年迈力衰，翻“吊毛”未过，乃息影舞台，不久即抑郁病歿。

李春来对南派武生艺术的发展，做出过重要贡献，南方武生中的许多名角，虽未正式列入门墙，但在演出风格上大多受其影响。周信芳十三岁时亦曾执弟子礼，传人中最能得其神韵风貌者，当推盖叫天。



毛韵珂(1855—?)　京剧演员。名仲林，字少珊，艺名七盏灯。出身梨园世家，其父毛海珊系清光绪初年来沪之青衣演员。韵珂幼入永胜玉梆子科班，从张国泰习梆子老生，兼习花脸、雉尾生，后又投师余伯清门下，学演皮簧戏，并同艺于文武小生牛松山，以此打下了扎实而宽泛的戏艺基础。倒嗓后改演花旦，光绪末年加入丹桂茶园，以旦脚挂牌，以其在《辛安驿》、《花田错》、《英杰烈》、《富春楼》等剧中自然流丽的唱工与活泼细腻的做派赢得大量观众。

清末民初，受社会进步思潮影响，毛韵珂与乃弟毛仲琪一同加入了上海新舞台，投身京剧改革，排演新戏。辛亥革命中，他参予了由潘月樵、夏月珊率领的伶界商团攻打制造局，光复上海的战役；在上海军政府草创期间，他积极参加为支援革命的筹饷义演活动。并亲自解囊相助，捐款一千元。为此，当时上海军政府首脑人物、沪军都督陈其美特写信致谢，称赞毛韵珂“千金助饷，出自热诚”、“深明大义”。

在京剧改良的艺术实践中，毛韵珂是上海新舞台的主力之一。清宣统三年(1911)春，他与张顺来、夏氏兄弟、潘月樵等人根据法国小仲马《茶花女》移植编演了《新茶女》一剧，以表现富国强兵、抗御外侮的剧情内容，洋装洋景展现西方生活方式和演员的精彩技艺而引起了社会的轰动效应；毛韵珂因在剧中饰演女主角辛瑶琴(新茶花)而名声尤盛。此后，

他又在由萧伯纳同名剧作改编的《华伦夫人》和时装家庭悲剧《空谷兰》等剧中担任主演，时人以其“西装做派，从容自然”而冠之以“西装旦”的雅号。二十世纪二十年代中，主演新编连台本戏《宏碧缘》，与小达子（李桂春）主演的《宏碧缘》对台竞艺，以此推动了海派连台本戏的繁荣与发展。

毛韵珂戏路甚广，他除以本工旦脚戏的出色表演，与同时期的冯子和、贾璧云在剧坛鼎足而三，被列为京剧南派名旦之一外，又以兼擅生、净诸行表演而被公认为“剧界全才”。载于《菊部丛刊》的啸庐《孤灯聆雁楼剧话》云：“毛韵珂人称多才多艺，以其能须生、花旦、小生等角也。”他除擅演大量的古装或时装、洋装旦脚戏外，常演的老生戏《空城计》、《逍遥津》，深得谭鑫培、孙菊仙等前辈神韵；花脸戏《牧虎关》、《御果园》、《锁五龙》兼取铜锤架子花脸之长，演唱节奏铿锵，掷地有声；小生戏《辕门射戟》、《白门楼》承袭朱素云风范，演来潇洒英俊，风流倜傥；老旦戏《探寒窑》等剧的表演亦声情并茂，神态逼真，显示出多方面的艺术功力与创造才能。

毛韵珂中年辍演，居家研述戏艺，并延名师悉心培育子女。有弟子刘玉琴等数人。子毛燕秋，从白玉昆、韩长宝学艺，工武生；长女毛剑佩，曾投师王瑶卿门下，工青衣，不幸早逝；幼女毛剑秋，工旦行，三十年代初拜师梅兰芳，一度享誉沪上。

民国二十二年(1933)，毛韵珂率子女组毛家班赴汉口演剧。抗日战争前夕返沪，毛家班成员多改隶共舞台演出。四十年代初，毛韵珂因伤于鸦片与女色终落得穷愁潦倒，殁于安徽。

孟七父子（生卒年不详）　京剧演员。孟七名福保，山西太原人，一说山东人。工武净，老徽班出身。清光绪初年来沪，演出于老天仙茶园并兼任后台武管事，曾与王鸿寿、潘月樵（小连生）、周来全等同台。武学精深，据传曾与武术家马永贞打擂比武，两人不相上下。尤擅编排武打的套路和挡子。他在老天仙排演的八本《绿牡丹》中饰演鲍自安，其中《嘉兴府》、《酸枣岭》、《四杰村》、《巴骆和》的开打都由他设计编排，每套绝不相同，各具特色。后离沪北上，把这几出戏传到了北方。生平未收徒弟，将技艺传给五个儿子。长子鸿芳，工武生，随父习艺，性聪颖好学，善读书，腹笥宽广，不论武生、老生、小丑无一不精。担任武行头时，曾改变单凭口头说戏的惯例，首创写武戏提纲牌的制度，对武戏套路的系统化和保存有一定作用。次子鸿寿，跛足，初习场面，皮簧戏，梆子戏、场面里的京胡、二胡均能胜任，不仅琴艺精湛，而且能戏颇多，故当时被沪上各科班相继聘为教师。民国初年，他弃场面登台演出，搭班新新舞台，取艺名“天下第一怪”。以《拾黄金》、《戏迷传》、《十八扯》等戏轰动一时。三子鸿荣，艺名小孟七。幼年拜名武旦王庆云为师，业成后复从父习武净兼老生。文武兼擅，文戏熔汪（笑侬）、孙（菊仙）、谭（鑫培）、奎（张二奎）于一炉，武戏承家传外又吸收王鸿寿、潘月樵之长，故而唱、念、做、打均有独到之处。除演戏还擅编剧，高百岁

的打泡戏《鹿台恨》，白玉昆的保留剧目《脱骨计》(又名《探地穴》)即由他编剧而流行于世。又自编自演《八搜邹应龙》一剧。四子鸿群，乃女老生孟小冬之父，自幼从父习艺，工武净，所演《铁笼山》、《拿高登》、《通天犀》、《收关胜》等戏，深得乃父神韵。五子鸿茂，坐科小金台科班，本工铜锤，倒呛后曾改武净，最后以丑戏而著名，他嗓音清脆响亮，是南派丑脚中有名的唱工小丑。

沈锡卿(生卒年不详)　　昆剧演员。一名金戈、金钧(或作金钩)。江苏苏州人。工老生。为清光绪年间著名昆剧老生李少美(一名桂泉)之徒，与李长期同隶全福班。沈的技艺较李更有发展，身段优美，念白有神，感情充沛。擅演剧目有《千钟禄·搜山、打车》、《邯郸记·云阳》、《西楼记·侠试、赠马》、《四声猿·骂曹》、《水浒记·杀惜》、《义侠记·诱叔、别兄》、《连环记·大宴、小宴》、《鸣凤记·吃茶、写本》、《一捧雪·换监、杀戮》、《寻亲记·出罪、府场》、《琵琶记·扫松》、《长生殿·酒楼》等。民国十年(1921)11月15日全福班在上海作最后一次演出时，沈与陆寿卿合演《醉菩提·当酒》，与沈盘生合演《长生殿·弹词》。全福班解散后，他在各地教戏谋生。民国五年俞振飞十四岁学戏，沈授其表演技艺。二十世纪二十年代"新乐府"时期，沈曾教施传镇老生戏《铁冠图》之周遇吉。民国十七年"新乐府"散后，他曾在北京"言乐会"、天津"同咏社"教授南昆剧目，为北方曲家称道的"拍先"。

汪笑侬(1858—1918)　　京剧作家、演员。本名德克金(满文译名)，一名谦，又名孝农，号竹天农人。满族。生于北京。清同治十三年(1874)入八旗官学，光绪五年(1879)中举，然无意功名。酷爱戏曲，常涉足蜚声京都之三庆徽班及翠凤庵票房，曾得孙菊仙、安静之、金秀山、赵子明、戴燕宾等名家指点。光绪中叶，在天津下海，初名汪筱侬。光绪二十八年，因"汪桂芬聆其曲而笑之，自此遂署名汪笑侬"，以自策勉。



其表演宗法汪(桂芬)、孙(菊仙)，博采众长，独树一帜，人称"小汪派"。唱念清晰，行腔奔放有力，被沪上戏报称为"炸弹"腔。做工逼真，能按角色之身份及悲欢情绪，着意刻画，极富感染力。在大连演出《哭祖庙》时，所念"国破家亡，死了干净"一句，悲愤交织，感人至深，一时成为大连人之口头禅。在《马前泼水》中，将朱买臣前半场寒酸潦倒，后半场志满意得之神情，表演得淋漓尽致。因善编剧，有"戏才子"之称。光绪二十六年被《同文沪报》评为"文榜状元"。所编剧目，题材广泛，内容深刻动人。受民主思想影响，以"高台教化，移风易俗"为己任。不少作品鞭挞了昏庸帝后及卖国权奸，如《哭祖庙》、《煤山恨》、《刀劈三关》、《桃花扇》等，所编"骂"剧如《骂阎罗》、《骂安禄山》、《骂王朗》、《纪母骂刘邦》等，辛辣地斥责了当政者，戊戌政变失

败后，激于义愤，将杭州人连梦惺之《党人碑》改编成十本连台本戏，于光绪二十七年首演于上海天仙茶园。他借剧中人谢琼仙醉后碎碑情节，大斥权奸，矛头直指后党，被人誉为



“怪杰”、“伶圣”。还以波兰亡国史实，编演《瓜种兰因》一剧，以教化国人，从而开创了京剧演出外国题材剧目之先例。光绪三十年，与陈去病、柳亚子等，在上海创办中国第一份戏剧刊物《二十世纪大舞台》（出二期后被禁），旨在改良戏剧，启迪民智。并发表剧作，诗词及评论文章，受到海内外人士推崇。光绪三十三年，一度返京，翌年返沪，演出于春桂、天仙等处；宣统二年(1910)，由沪去济南，被聘为戏剧改良所主任；民国元年(1912)在天津主持戏剧改良社；民国二年又组织了科班性质的易俗改良社，自任校长，著有戏剧教科书多篇。尔后，长期定居上海，与王鸿寿、周信芳、潘月樵、夏月润、赵如泉、冯志奎、金少山等合作，演出了新剧《潘烈士投海》、《新茶花》等。病殁后，葬于上海真如梨园墓地。1957年，戏剧界为他举行了诞辰百年纪念活动，并出版了《汪笑侬戏曲集》。（上图为汪笑侬全家照）。

张润泉(1860—1922)　京剧鼓师。小名阿牛，江苏吴县人，昆班出身，清光绪年间到沪，曾在金桂轩、丹桂茶园和新舞台等处担任鼓师，又在新舞台与夏月润兄弟长期合作。他熟谙音律，精通曲牌，文武昆乱皆擅。清光绪五年(1879)谭鑫培初次来沪，他尚年轻，经夏奎章推荐为谭司鼓，场上配合默契，深得谭的赞赏，以后谭每次南来，均邀其司鼓。

润泉性情开郎乐观，办事勤恳踏实，对公益、慈善事业尤为热心，经常解囊相助贫病同行，深受梨园界敬仰。清末上海戏曲界集资在九亩地修建梨园公所，乃经他奔走呼吁而成。当房屋落成时，他高兴地环顾道：“此举胜我家置良田百亩。”他还倡议同行演义务戏集资置办了法租界康悌路孤老院和真如梨园公墓。清宣统三年(1911)当选为伶界联合会副会长。民国十一年(1922)病殁时，因其对伶界公益事业有特殊勋劳，同仁出殡哀悼，场面隆重。葬于真如梨园公墓，周信芳为其写墓志铭。

子张世恩，继承父业，二十世纪二十年代至四十年代长期为周信芳司鼓，后为高百岁司鼓，中华人民共和国成立后参加武汉市京剧团。

王　洪(1860—1937)　京剧演员。原名王洪全，小名洪儿，河北保定人。幼入北京胜春科班习艺，工武丑。清光绪十七年(1891)到沪，在老天仙、春仙、玉仙等茶园与李春来、

赵如泉同台演出。他身材矮小而手脚敏捷，尤以"下三层楼"的筋斗，堪称绝技，可在四张桌子的顶端，以一个"小翻"接"提"，准确地落在前面的另一张桌子上，立即再以一个"墩提"落在台板上，身轻如燕，动作干净漂亮。其栏杆功夫尤为人称道，能以后颈钩住铁栏杆，手足悬空历时数分钟，难度极高。演《九头案》一剧之跳台，更属惊险独创，当时的戏台两边各有两根大柱，包厢前有一条自左到右的走廊环绕舞台，王每演是剧，必从台上纵身抱住左边的柱子，然后以双足勾住包厢走廊的栏杆腾身跳到走廊上，沿楼边回到台上，每演至此，必得到满堂彩声。中年以后辍演，以教戏为业。叶盛章初次来沪时，王授以《盗皇坟》一剧。昆丑华传浩也曾随他练武功和学习《盗甲》等剧。长子斌飞，演小丑。次子斌山，后改名其昌，演文武老生。

牛松山(1861—1932)　京剧演员。原名长宝。北京人，幼年入胜春奎科班习艺，工文武小生。出科后曾在山东、河南等地演出。清光绪十七年(1891)由天津到沪。初演于老天仙茶园，因技艺精绝，文武昆乱不挡享有盛誉。他善于吸收各家之长，以丰富小生的表演。尤擅武工，每出戏均有自己的绝招。如演《八大锤》的陆文龙，他抬"朝天镫"，将双枪置放靴底之上，双手掏翎子，先做"射雁"，接做"探海"，然后以"魁星踢斗"收住，身子转三百六十度，仍恢复"朝天镫"，靴底上的双枪居然纹丝不动；又如演《莲花湖》的韩秀，穿厚底靴，戴大额子、翎子、狐尾，在栏杆上，翻倒提下地。他演文戏能通过唱念和表情，塑造出栩栩如生的人物形象。如演《黄鹤楼》的周瑜，通过顿挫有致的念白，优美刚劲的水袖动作和生动多变的脸部表情，将周瑜的英雄气概和复杂心情表现得淋漓尽致；《状元谱》中的陈大官属穷生应工，全剧始终拖着鞋皮，演到打侄时，为表现陈大官的惊恐和遭责打的痛楚，他用了"爬虎"、"钻被窝"、"滚背"等一系列跌扑动作而鞋子始终不掉。四十岁后即息影舞台，以授徒为业。常云恒、毛燕秋、毛韵珂、杨小佩、小杨月楼等均执贽拜于门下。据传杨小楼的《夜奔》、盖叫天的《乾坤圈》亦系牛所传授。此外赵如泉、王虎辰、郑法祥均曾向其问艺。子鑫泉、女桂芬、孙富贵均系京剧演员，富贵拜郑法祥为师，艺名"小小活猴"，也有名于世。

冯志奎(生卒年不详)　京剧演员。幼在京中胜春奎科班习艺，工架子花脸。出科后在冀鲁一带演出，光绪初年由天津经海路来沪。初在天仙茶园搭班，与王鸿寿、孟福保(老孟七)、沈韵秋、谢云奎、周凤林、周来全、赵嵩绶等同台献艺，合演《殷家堡》、《安河镇》、《铁公鸡》、《张文祥刺马》等剧，冯尤以在《五台会兄》(饰五郎杨延德)中的出色表演而赢得大量观众。光绪中年，冯志奎应邀至丹桂茶园，参演了《清官册》(饰潘洪)、《下河东》(饰欧阳芳)等众多传统老戏，还于光绪十四年(1888)十月排演了《湘军平逆传》，此剧与《铁公鸡》相仿，以官兵镇压太平天国为内容，冯饰演主角曾国藩，曾名噪一时。清末民初，冯先后转入歌舞台、共舞台、更新舞台，同诸多南方名角合作演出。如与王鸿寿、李春利、刘长林合演的《白马坡》，与黄玉麟、白玉昆合演的《战宛城》，从不同侧面塑造了曹操的性格形象；他与小三麻子(李吉来)、杨瑞亭、郑法祥合演连台本戏《飞龙传》，与盖叫天、小杨月楼合演的

《泥马渡康王》、《玉蜻蜓》、《再生缘》、《宦海潮》等剧都深受时人欢迎。

冯志奎嗓音洪亮，唱、做、念、打功底扎实，技术全面，精于角色人物创造，注重舞台造型的工架美。他在《古城会》和《长坂坡》等剧中所饰演的张飞，脸谱勾画特别精细，其表演身段动作刚健中略透妩媚，甚得观众喜爱。他在《宝莲灯》(饰秦灿)《秦灿打堂》一场戏里，秦灿责问刘彦昌，力逼秋儿棍下偿命的一段念白，声容激烈，并运用了咬牙出声的绝技，再配合翻水袖、抛白满、端袍转身等一系列强劲有力的动作，准确而逼真地突现出秦灿凶狠的秉性与丧子后对刘氏父子的深切仇恨。冯志奎擅演剧目繁多，他在《四进士》里饰顾读、《岳家庄》里饰牛皋、《连环套》里饰窦尔墩等角色，都有独具魅力的表演。

在频繁演剧的同时，冯志奎还热心于戏剧教育工作。他曾任小金台科班教习，与谢云奎共同主教该科班中之净脚班艺童，成名学生有张春海、贾春虎等多人，其中以马春甫最得冯师真传。冯还因赵嵩绶的情面，单独收授其孙赵君玉为徒，起艺名“大大奎官”。惜君玉不久即倒嗓，后改演旦脚，复改唱小生，长期为冯子和配演。

殷溎深(生卒年月不详)　　昆剧演员、曲师。“溎”一作“桂”。排行第四，人亦以“殷老四”称之。江苏苏州人。早年为大章班旦脚，清光绪六年(1880)五月，随同大章大雅班来沪演出于石路三雅园，与叶老永(老生)、王松(白面)、张八(正净)、沈寿林(官生)、葛子香(六旦)等名伶同台。后改业场面，在苏州教曲。当时苏州有两位名曲师即殷溎深和杨禄寿，人称“阴阳”先生。其来上海教曲早于朱关松、沈月泉，他有三大特长，戏多，笛精，鼓好，教曲能因人施教，使学者易于领会。曾在昆山为迎绿曲社定剧谱，正误点拍。生平手抄本甚多，坊间常见的《六也曲谱》、《昆曲大全》等都是他的传本。弟子王松福善于打鼓，张苦二善于笛，皆名闻一时。

周凤林(1866—1917后)　　昆剧演员。字桐荪(或作桐生、桐森)。江苏苏州人。小唱班出身，精擅旦行各门，尤工花旦，有“近代昆旦第一”之称。早年隶苏州大雅班。清光绪四十年(1878)一月，初到上海隶三雅园，演出传统剧目、时剧和正本戏(如《呆中福》)，艺惊四座。其时京戏园常罗致昆剧人才，如天仙茶园有昆旦邱阿增与昆丑姜善珍合用，颇受欢迎。光绪五年八月，大观园京班亦邀周凤林加入与孙菊仙同台，以与天仙抗衡。光绪七年，随大雅班第二次来沪在三雅园演出。自翌年起，正式脱离昆班，改隶天仙茶园，成为台柱，从此一直在上海演出。曾与副姜善珍，丑陆阿全，白面小脚篮，小生周钊泉，老生李子美，旦邱阿增、小桂香等合作。光



绪十六年九月，改隶天福茶园，与汪桂芬同挂正牌，开上海戏园双头牌之先例，享名一时，各京戏园争相罗致，有时兼搭两家茶园，坐轿赶场。自光绪十七年起，周集资接开丹桂茶园，仍不离开舞台，他身材袅娜，双睛娟秀有神，"度曲时珠喉一串、娇于百啭流莺"。昆旦向不踩跷，他四入京班后，跷工之佳，足与京班旦颉颃。故被孙玉声(海上漱石生)誉为"别树一帜"。他一生所演剧目约三大类、一、昆剧传统剧目，凡四旦(刺杀旦)、五旦(闺门旦)、六旦(花旦)的戏莫不擅长，如《南西厢·跳墙、着棋、佳期、拷红》,《占花魁·受吐·独占》、《长生殿·絮阁、惊变、埋玉》、《蝴蝶梦·说亲回话、成亲、劈棺》等，皆称名作。二、花部时剧，常演《出塞》、《凤凰山》、《打花鼓》、《打斋饭》、《小上坟》、《虹霓关》、《贵妃醉酒》等。三、小本戏、连台本戏、时装戏，所演不下数十部之多，以《呆中福》、《描金凤》、《南楼传》等最为脍炙人口，在丹桂时，还与邱凤翔、林步青、夏月珊排演《查潘斗胜》八本。

他以昆旦加入京班，一时形成上海昆剧的演出特色。又长期在沪演出，其精致传神的演唱，对上海京剧初创期旦脚艺术不无影响，如冯子和及其婿赵君玉都曾受他熏陶。其弟子小桂林，京昆兼擅，步他后尘。光绪二十六年以后，他艺事渐衰。曾离沪出演于大江南北，失意而归。民国二年(1913)新新舞台开幕，他曾以周桐荪之名，为冯子和、赵君玉配戏，不久辍演，潦倒以终。

金阿庆(生卒年不详)　昆剧演员。江苏苏州人，清光绪年间在世。专工白净中的"邋遢白面"。早年隶全福班，在上海演出甚久。白口老到，字音清晰，嗓子较大面稍低而阔，较老外稍高而不苍老，除老辈陆祥林外，可称独步。所演《西楼记·痴池》、《绣襦记·乐驿、教歌》、《琵琶记·拐儿》、《鸣凤记·夏驿》以及《磨斧》、《花鼓》等，无不精妙。中年搭入京班，先后在大舞台、天蟾舞台等处演出，常演零碎配角，如《四杰村》、《拿高登》等剧中扮演更夫之类，不过借以餬口而已。

林步青(1862—1918)　化装苏滩及昆剧演员。江苏丹阳人。原为上海万源昌珠宝店学徒，爱唱昆曲。受票友汪利生影响，学唱苏滩。下海后创立上海第一个专业苏滩班子"林家班"。二十岁后，受卖朝报、唱新闻等街头说唱形式的启发。在杭州举人杨根云帮助下，经常自编及时反映现实生活的时事新赋，穿插于《马浪荡》、《卖橄榄》等节目中演唱。揭露时弊，抨击洋人，诙谐百出，新名词尤多，获改良苏滩家之称。嗓音带沙，口齿清晰，长达数十句的流水板一气呵成，不显局促。会讲多种方言，表演以生动幽默见长，称为"林派"，对上海独脚戏的形成也有影响。《清稗类钞·音乐类》载："上海流行苏滩以林步青最为有名，林善滑稽，能作新式科白，妇女尤欢迎之，所至之处，座客常满，其价亦较他人为昂。"在林之前，苏滩唯有坐唱，他率先尝试作角色扮演，加舞台动作，在戏馆幕间演出苏滩节目，逐渐形成化装苏滩。并移植了不少京昆喜剧，如《张古董借妻》等。又大量吸收民间



小调，丰富了苏滩音乐。

清光绪三十四年(1908)，应昆剧演员周凤文等之聘，在丹桂茶园、新舞台为周凤文、万盏灯、何金寿等配戏，工丑脚，并在戏中穿插各种苏滩段子，大受欢迎。拿手戏有《游殿》、《闹斋》、《活捉》以及京戏《打城隍》、《探亲相骂》等。尤善演新剧，在连台本戏《查潘斗胜》中饰密探江宛峰一角，“令人抚掌称绝”。

他秉性耿直，敢于和恶势力争斗。清末，租界捕房包探以贴票骗取平民钱财，即编唱《贴票赋》揭露其中黑幕。因此被捕。技艺不肯轻易传人，学生有陈少赓、范少山，以及养子林继青，媳王美玉等。晚年首创上海苏滩行业组织“集成社”。灌有唱片《上海大潮水》、《闹公堂》等数十张。

小脚篮(生卒年不详)　　昆剧演员。原名邱桂生，一名炳泉。江苏苏州人。兼工白面(净)、二面(副净)，也擅演鞋皮生。武功尤深。以演《刘唐》著称，同辈无出其右者。它如《赛愿》之道士、《教歌·醉二》之扬州阿大、《痴池》之池二爷、《渔钱·端阳》之邬老老等，均能精妙入神；《山门》、《罗梦》、《五台》也卓尔不凡。曾与名丑姜善珍合演《大小骗》、《演官》、《乐驿》等剧。周传瑛在《曲坛前辈话当年》提及，小脚篮又为“鞋皮生第一”，“其人怀有绝技”，他平时常拖鞋皮走路，在乡间演出时，脱其一鞋抛至台上，观众便知小脚篮已到。其鞋皮生拿手戏为《杀车》八出，已失传。演出前必静坐养气，盛暑不废，演《彩楼记·拾柴、泼粥》，虽酷热也无滴汗，状寒冷态，一若在严冬之时。其名来源有二说：一云因其家本开脚篮(篮子)店而得名(周传瑛说)；一云“盖言脚篮所贮之物，凌罗布匹俱有”，谓技艺全面，各行皆能应工(海上漱石生《小脚篮之刘唐》)。其兄邱炳之，人称大脚篮，也工白面。子凤翔，习小生，后搭京班，改演乱弹。

刘永春(1862—1926)　　京剧演员。字鉴衡，又名刘春。直隶大兴(今属北京)人。初以皮影戏为业，后学京剧净行，拜刘万义(大奎官)为师，为嵩祝成科班弟子。清光绪四年



(1878)搭永胜奎班，以刘春之名挂牌出台。光绪六年首次来沪，在天仙茶园始用刘永春之名。因其声宏气足，引起上海观众注意。光绪十年随汪桂芬回京，搭春台班和四喜班。光绪十七年被选入升平署外学充“内廷供奉”，与孙菊仙常在宫中合演《断密涧》、《天水关》、《捉放曹》、《取洛阳》、《白良关》等。光绪二十七年再次来沪，演于桂仙茶园。从此移居上海，辛亥革命后经常演于醒舞台、大舞台、共和中舞台、中华大戏院、天蟾舞台等处。还先后赴苏州、杭州、宁波、济南、青岛、汉口、开封、长沙、烟台、大连、天津、海参崴等地献艺。

刘嗓音宽朗浑厚，唱腔源于穆(凤仙)派。恪守传统铜锤正轨，朴实无华。在《叹皇陵》中创造了净脚〔二簧慢板〕的板式，别具风格。做工稳健凝重，《草桥关》中姚期上马的身段

美观别致。当时与金秀山齐名。常演剧目还有《御果园》、《断太后》、《打龙袍》、《探阴山》、《白绫计》等。他的记忆力很强，能书会画，勤奋从艺，但搭班从不长久。晚年尽心辅导其次子刘筱衡。故于上海。

贵俊卿（？—1939） 京剧演员。北京人，满旗。行二，同行尊称其贵二爷。约生于清同治初年，毕业于北京同文馆，精通俄文，兼擅英、德等语言，有“通六国番语”之说。曾在华俄道胜银行任职。自幼喜爱京剧，酷爱“谭派”唱腔，在京时常观摩谭鑫培演出，私淑有年，颇多心得。清光绪二十七年（1901）梆子演员田际云重开天乐园，邀其客串《洪羊洞》，大受观众赞赏，遂正式下海，隶玉成班。光绪三十一年至上海先搭鹤仙茶园。后隶春仙茶园与汪笑侬同台，汪演《搜孤救孤》，贵为配公孙杵臼；贵演《天雷报》，汪为配老旦。此后历搭丹桂第一台、亦舞台、更新舞台等。民国四年（1915）自开贵仙茶园。其间几度返京，并到烟台、哈尔滨等地演出。辛亥革命前后“谭派”盛行，内外行多向贵请教。嗓音原甚宽亮，后嗜烟成癖，变为沙涩，但韵味醇厚，吐字清晰。尤善于体会剧情，演《空城计》诸葛亮有宰相风度，饰《群英会》鲁肃则一忠厚君子。台步工稳潇洒，头上纱帽翅左右颤动，十分美观，当时惟独贵与潘月樵最擅此技。《卖马》中的“耍锏”为著名琴师孙佐臣所教，演来具有谭鑫培壮年时风采。此外拿手戏还有《打棍出箱》、《打渔杀家》、《王佐断臂》以及自编剧目《以德报怨》（又名《人不如狗》）等。二十世纪二十年代末脱离舞台，到哈尔滨定居，晚年生活困窘，以教戏餬口。弟子安舒元，艺名小俊卿，亦为著名老生演员。



林绍琴（？—1919） 京剧票友。约生于清同治初年。福建福州人。工青衣。行七，人称林七爷。早年在北京学“余（紫云）派”青衣，唱念均得余之神韵，又常与其兄林季鸿（林四爷）及陈德霖、王瑶卿等人切磋技艺，对于音韵声腔的研究造诣颇深。民国初年自京迁沪，因天生好嗓，唱腔规矩，吐字清正，韵味醇厚，在上海青衣行当中，一时被视为最高标准，评剧家也往往以他为尺度去衡量其他演员。江梦花、吴我尊、欧阳予倩、陈小田、小杨月楼等均先后向他请教青衣唱工。因吸食鸦片，体质很弱，演唱调门不高，称“林调”，且不胜大段唱工。他性情孤僻，较少交际，但喜与琴师陈道安合作，被时人视为“珠联璧合，差几能与谭（鑫培）、梅（雨田）、陈（德霖）、孙（佑臣）的合作媲美”。享年五十余。

姜善珍（约1862—1908） 昆剧演员。江苏苏州人。工副（二面）。为清道咸间苏州名副陆老四之徒。光绪元年（1875）以后，长期在上海演出。光绪十三年初，苏州大雅班来

沪，开演于石路丰乐园，邀姜入班；翌年二月，改隶老洪福义班在三雅园演出；同年年底进入天仙茶园，从此脱离昆班。为上海昆剧艺人中最早改搭京班戏园者，但演戏仍以昆剧为主。早期多与昆旦薛宝生、邱阿增、倪锦仙合作，光绪八年以后，开始与周凤林长期搭档。周接开丹桂茶园，姜也从天仙转入丹桂。宣统二年(1910)周、姜又在新剧场同台，为最后一次合作演出，相互烘托。留下许多可贵的艺术形象。姜表演以冷隽见长，刻画细致，入木三分，常有妙语，回味无穷。当时与陆寿卿齐名而风格迥异。擅戏极多，如《钗钏记·讲书落园》、《南西厢·游殿》、《红梨记·醉皂》、《燕子笺·狗洞》、《水浒记·借茶活捉》、《鲛绡记·写状》、《蝴蝶梦·说亲回话》以及时剧《借靴》、《磨斧》、《下海》等，常与周凤林合演小本戏，以《描金凤》之钱志节、《笑笑笑》之大公子若愚、《文武香球》之冷公子为最佳。前辈曲友中，许之荣演二面戏，得姜之真传。

孙玉声(1863—1939)　　戏曲史论家、小说家，戏曲报刊编辑。名家振，号海上漱石生，别署警梦痴仙、退醒庐主人。上海人。出身于官宦家庭，未及髫龄，已通诗义。一生酷爱京戏，三雅、南丹桂、同桂、丹凤、宝丰、丹桂、金桂等当时著名茶园都是他乐而忘返之地。清光绪十九年(1893)《新闻报》创办，孙玉声被聘为编辑部主笔。当时新闻界前辈王韬正在《申报》主持笔政，孙为向其请益，“朝夕过从，极文酒流连之乐”。几年后脱离《新闻报》，先后在《申报》、《舆论时事报》等任职。光绪二十四年七月十日他自办《采风报》出版。此报以民间风俗、轶事、百业掌故为主，很受欢迎。光绪二十七年三月又首创《笑林报》。而后几十年里又自办和主编过《新世界报》、《大世界报》、《繁华杂志》、《梨园公报》、《七天》、《俱乐部》等报刊，被称为报界耆宿。

孙酷爱戏曲，自进报界后，不少文字都和戏曲有关。办《笑林报》时所撰《沪上名伶好戏溯源记》是他最早有关上海菊部历史的文章。宣统二年(1910)又在《图画日报》连载《三十年来上海伶界之拿手戏》，介绍了同治以后活跃在上海的京、昆、徽、梆子演员三百七十多人，反映了当时上海剧坛的盛况。以后又撰有《沪堧菊部拾遗志》(《心声》1923)、《三十年来上海剧界见闻录》(《新声杂志》1921)、《上海戏园变迁志》、《梨园旧事鳞爪录》(《戏剧月刊》1928)、《上海百名伶史》(《梨园公报》1928)、《六十年梨园往事录》(未刊)等。这些文字都是他几十年涉足梨园亲自经历和目睹的事实，其名为曲界所重。民国元年(1912)上海伶界联合会成立后被聘为榛苓小学校长。从此为伶界办学多年，受到艺人们敬重。后又与冯子和一起任伶界联合会教育部主任。民国十七年《梨园公报》创刊，他被聘为主编。孙还曾热衷于开办戏院，经营过歌舞台、新新舞台、乾坤大剧场，文明戏盛行时又办过启明新剧社。

他一生所作小说不下十余种，以光绪三十四年刊行的《海上繁华梦》最为著名，后《仙侠五花剑》、《十姊妹》等亦有众多读者。民国二十六年后他闭门于寓所“退醒庐”，民国二十八年病逝。其友朱大可曾挽之云：“同甫文，放翁诗，耐庵稗史，六十年驰骋坛场，硕果天留惟此老；……”他一生著述除戏曲史、小说外尚有上海掌故多种，如《报海前尘录》、《上海沿革考》、《沪壖话旧录》、《沪壖物产考》、《沪壖古迹考》、《沪壖岁时记》、《上海花场沿革史》、

《上海百业小掌故》等，散见于各报刊。

林黛玉(1864—1924)　京剧、梆子女演员。原名陆金宝。江苏青浦(今属上海市)练塘人。早年丧父，随母流寓上海。十三岁卖入妓院，习歌舞戏曲，唱《玉堂春》、《四季相思》、《十望郎》诸小曲，十五岁在沪悬榜，取名林黛玉。常出入丹桂茶园，喜观剧与结交伶人。"每观一剧，必再三细味"，"效学模仿"。曾得名花旦路三宝等指点，故其学有门径，技艺日进。"每一发喉，四座倾听，莫不击叹赏"。因其色艺俱佳，故被列为清末上海妓界"四大金刚"之一。

光绪二十五年(1899)林嫁南浔，不久逃归沪上，下海隶群仙茶园。未几，复入花界，北上京、津设馆。清光绪二十六年八月，八国联军侵入北京，林落难南归。至汉口，入怡园唱梆子花旦，返沪后复入群仙髦儿戏班，专事演剧。与小连奎、筱菊仙、金处、小来全等人同台，以花旦应工。此后声名渐彰，光绪三十四年起在群仙主演压轴，常演剧目有《拾玉镯》、《杀嫂》、《算粮》、《登殿》、《纺棉花》、《十八扯》等，《烈女全传》、《桂香得道》诸剧亦其所擅。其表演以做工见长，身段动作妩媚妖冶，"曼声柔态"，颇受一部分观众欢迎。亦时常反串老生戏《空城计》、《乌盆计》等。曾先后在丹桂、霓仙等处搭班演出。

民国初年，群仙因无力与新式舞台竞争而歇业，林生计无着，民国七年(1918)重操妓业，偶尔也登台献艺。终因年老色衰，每况愈下，又为鸦片恶习所累，于民国十一年冬卧病瘫痪，至民国十三年5月，呻吟而卒，厥状甚惨。

沈月泉(1865—1936)　戏曲教育家。江苏无锡(一说浙江湖州)人。为苏州大雅昆班著名小生沈寿林之子。曾就教于小生前辈吕双全，有小生全材之称。官生戏如《荆钗记·见娘》，雉尾生戏如《连环记·梳妆掷戟》著称一时，所演黑衣生(穷生)戏传自家学，尤为脍炙人口。早年搭全福班，长期在沪、苏及杭、嘉、湖一带演出，能戏之博，同侪无出其右，班中均尊称为"大先生"。一度与曲师朱关松同在上海鸣盛等曲社教曲，对小生以外的其他行当，不论生旦净丑也无不乐于传授。民国十年(1921)，昆剧传习所成立，沈入所执教，拍第一只作台(昆曲教师为学校教曲，名叫"拍作台")。循循善诱，"传"字辈艺人受其熏陶者最多，使许多昆剧传统剧目，得以保存。弟子有周传瑛、顾传玠等。其侄沈盘生的小生戏，其子沈传芷的正旦戏也都是他所授。

张国泰(1865?—1915?)　京剧、梆子教师。曾用艺名张皂儿。河北南皮人。早年演河北梆子。工花旦。中年辍演，入宝坻永胜和梆子科班任教师兼领班，曾为该班培养出一盏灯(张云青)、三盏灯(张锦峰)、四盏灯(周咏棠)等一批优秀旦脚演员。清光绪二十一年(1895)左右来上海，以教戏为业，前后二十年，为上海培养了不少优秀戏剧人才，清末民初活跃在上海京剧舞台上的毛韵珂(七盏灯)、刘玉琴、刘慧琴、景韵琴、戚艳冰(绿牡丹)等都出自他的门下。他剧学精深、文武兼擅，生、旦、净、丑无一不工，尤以梆子生、旦诸戏造诣最深，对皮簧也颇有心得。他教学生既严格要求，又循循善诱，反复开导，深得宽严并济之法。并能根据学生不同条件，因材施教，如韩金奎入科时初学旦脚，张见他机灵活泼，遂命

其改习丑脚，韩最终成为南方颇有成就的丑脚演员。

张在上海二十年，从未登台演出，五十岁生日时，剧界人士和学生在聚丰园为他庆寿。在大家的热情邀请下，曾在丹桂戏园演出过一场《回荆州》。他扮演的孙尚香扮相、步法、身段、表情、念白及唱腔无不精彩纷呈，给观众留下深刻的印象。数月后归隐故里，传闻不久病死于家乡。

陆寿卿（约 1867—1929）　昆剧演员，初名受卿。江苏苏州人，工副（二面）。出身梨园世家。为清道咸间昆剧名副陆老四之孙，白净陆祥林之侄。清光绪三年（1877）秋，与陆老四、陆祥林随同苏州大雅班首次来沪，演出于石路三雅园。以后长期在全福班演出，偶尔也搭水路武班，辗转于沪、苏及杭、嘉、湖一带。他的副戏与姜善珍齐名，演戏风格偏于炽烈突梯，极讲究面部表情，深受观众欢迎。代表剧目有《水浒记·活捉》、《渔家乐·渔钱》、《义侠记·挑帘裁衣》、《儿孙福·势僧》、《八义记·评话》、《望湖亭·照镜》等，冠带戏如《连环记·议剑献剑》的曹操，《浣纱记·回营》的伯嚭演来也具特色。有时兼演白净，以《呆中福》之陈直最为擅长，晚年常在小本戏《南楼传》中饰绍兴师爷，"传"字辈名副王传淞的一些代表作，深得陆寿卿的指点，全福班报散后，以教戏与应堂会戏为主，有时也应京剧团之邀，参加演出。民国十七年（1928），昆剧传习所以"新乐府"名义在上海笑舞台演出时，陆寿卿应邀担任教师并客串登台，翌年中秋年，殁于上海。身后萧条，赖伶界联合会丑行励治社与新乐府醵资成殓，葬于梨园山庄。其婿即全福班名旦徐金虎。

李长胜（1868—1922）　京剧演员。天津人。幼年拜刘洪坤为师，习铜锤花脸。嗓音既宽且亮，据说纵在戏园之外，亦可听清其所唱，有时且以鼻音取巧，因此颇受天津观众欢迎。擅演《御果园》、《牧虎关》、《铡美案》、《草桥关》、《断密涧》、《双包案》、《龙虎斗》等唱工戏。清光绪末年，为逃避官差来沪，先后在老天仙、天蟾舞台和大世界内乾坤大剧场等戏园唱挑梁大花脸，与汪桂芬、孙菊仙、李永利、小孟七、李春来、孟小冬等同台合作。汪桂芬在沪献艺，必请他配演各戏，由是名盛一时。与汪桂芬、薛兰芬合演的《二进宫》，时称珠联璧合。晚年因扮相、台步略显逊色，声誉难比壮年。然而每次演唱，依然中气充足，实大声宏，绝不以年迈而稍形衰弱。民国十一年（1922）病殁于上海。子如春，为南派老生演员，曾有"江南活包公"之称。

夏月珊（1868—1924）　京剧演员。字石桥。艺名小庚弟。安徽怀宁人。老生夏奎章之第三子。幼承家学，并受乃兄月恒熏陶。同治十三年（1874）冬，初次出台于孙菊仙所开之升平轩戏园，此后即长期在沪演出。他初唱老生，擅演做功戏《天雷报》及靠把戏《独木关》、《定军山》等剧。与万盏灯合演《阴阳河》，饰张茂生一角，神态逼真，参用滑稽手法，为同行所效法，乃成定式。后改丑脚，在《看看苏州人》中饰欧阳德，以夸张的表演而受人欢迎。在新舞台时，编演

连台本戏《济公活佛》十七本，开创了大型戏以丑为主角的先例；又排全本《查潘斗胜》。其丑脚戏善诙谐，虽亦未能免俗，但嘴里干净，表演自然。所饰济颠僧和潘梅溪等角，极尽滑稽之能事，语言举止每令见者忍俊不禁。演新剧，则插科打诨多警世语，且颇中肯。



月珊生平富于革新思想，抱改良剧界之志，光绪三十年(1904)与潘月樵及胞弟月润、月华等创建新舞台，曾排演《黑籍冤魂》、《明末遗恨》、《新茶花》等鼓吹革命、移风易俗、讽刺时弊之剧。辛刻革命中曾参加攻打江南制造局，民国元年(1912)初与潘月樵等创立上海伶界联合会，夏被推选为首任会长。又热心社会公益，对伶界福利事业更尽力以赴，曾和潘月樵等合办榛苓小学，创设养老会、长生会、恤厘会等。其掌管丹桂茶园时，附设夏家科班，弟子颇多，如冯子和等。病故后，同业中人曾为之立石于梨园公墓，以志纪念。



潘月樵(1869—1928)　京剧演员。艺名小连生，江苏扬州人。初习梆子，后改习京剧老生。清光绪三年(1877)九岁时登台演唱，光绪十年入天仙茶园，因嗓音不亮，专重做工。蜚声沪上，曾与汪桂芬齐名。在天仙演唱达二十年之久，排演了《铁公鸡》等连台本戏百余出。其间曾创办金台小科班，培养出不少人才，如马春甫、孟鸿茂等。在沪创办榛苓小学，在苏州创立菁莪学校，招收贫家子弟读书，不取学费，“两处开支，皆月樵一人唱戏所得之钱，因好善事，又广结交，以致家中困苦不堪”(见《潘月樵自传》)。光绪三十年，应夏月润兄弟之邀，离开天仙，加入丹桂茶园，进行京剧改良活动，积极改编上演《新茶花》、《黑奴吁天录》、《潘烈士投海》、《黑籍冤魂》、《拿破仑》等时事新戏，表现了他的民主思想和民族意识。光绪三十四年，他联合夏氏兄弟及商界人士一起创办新舞台，引进国外的先进剧场技术，如转台、灯光等。影响遍及全国

潘是清末民初京剧南派老生的主要代表，他有深厚的梆子戏底功，表演上文武兼长，念白吐字有力，尤擅长“髯口功”，对甩发、纱帽翅等技巧都很拿手，以演《乌龙院》、《四进士》、《生死板》、《汴梁图》、《扫渔杀家》、《桑园寄子》、《扫雪打碗》等剧著名，尤以演《群英会》之鲁肃、《白门楼》之陈宫、《战宛城》之张绣、《九件衣》之知县更为传神。“致其全力于新戏，若何可以开通社会，若何可以输进文明，研之究之，不遗余力。所演《潘烈士投海》、《赌徒造化》、《明末遗恨》等戏，皆有裨于世道人心非浅”(见《海上梨园新历史》)。他嗓音虽不宽亮，略带沙音，但唱来字正腔圆，颇有韵味，后周信芳在艺术上受其影响较大。

辛亥革命时带领伶界商团和伶界救火会的成员，参加攻打上海江南制造局战役，受到孙中山的嘉奖，荣膺少将军衔，被委任为沪军调查部长，并参加民军攻打南京战役。当时因军政府初创财政困难，他联合伶界同人在新舞台演剧筹款向军政府捐赠。他参与创建上海伶界联合会、振武体育学校、梨园公墓等各种公益事业，后因积极反对袁世凯称帝被通缉，虽脱逃而家财全被抄没，民国十七年(1928)病逝常州。

吕月樵(1869—1932)　京剧演员。名仲麟。天津人。出身于清恭王府所办之全福科班。初演青衣，光绪二十年(1894)首次到沪搭桐记丹桂茶园，演出《宇宙锋》、《彩楼配》等戏，扮相俊美，嗓音清脆，为班主周凤林所倚重。两年后转隶天仪茶园，改演武生和文武老生。此后数度返津。并遍历武汉、南昌和苏、杭等地，所至均以多才多艺受人称道。代表作有武生戏《八蜡庙》、《翠屏山》、《鸳鸯楼》；老生戏《四郎探母》、《九更天》、《请宋灵》等。光绪二十九年与孙菊仙、王鸿寿、朱素云等合开云仙茶园，自编自演《戏迷传》四本，把生旦净丑熔为一沪，模仿名伶拿手戏共七十余出，其中以模仿孙菊仙、朱素云唱腔最为神似，曾在一星期内连演七场《戏迷传》而上座不衰。同时又将传统老旦戏《滑油山》、《游六殿》增加头尾，排演全本《目连救母》。该剧唱腔宗法汪桂芬，又穿插跌扑等武技，开创了武生兼演老旦之风气，此后杨瑞亭、应宝莲、何月山等起而效之，均以此剧享名。此外拿手戏还有《十八扯》、《拾黄金》、《黑驴告状》等。宣统二年(1910)大舞台建成，他长期被聘为老生台柱。辛亥革命时曾与潘月樵等参加攻打江南制造局之役，演过《新茶花》、《孤儿泪》、《鄂州血》等新戏。曾在各地多次开办戏班。晚年定居天津，民国十二年(1923)春病故。长女吕美玉演旦脚，二十年代隶上海共舞台，继王芸芳之后，以时装戏《失足恨》蜚声一时。幼子为电影演员吕玉堃。



小金虎(生卒年月不详)　昆剧演员。原名章铭坡，字瑞卿。江苏苏州人。工花旦。初隶苏州大雅班，清光绪十三年(1887)随班首次来上海，与小桂林、小子香等出演于宝善街三雅园，曾被誉为周凤林后三人。不久脱离昆班，先后在上海天仙、丹桂等京戏园演出。能



戏甚多，擅演《跳墙着棋》、《拷红》、《佳期》、《惊梦》、《乔醋》、《思凡》等。其人长颈修眉，尤长于宫装戏，如《絮阁》、《定情》、《赐盒》、《刺虎》，最为脍炙人口。兼工乱弹。光绪十七年至北京隶玉成班，除昆剧外，演《荡湖船》、《奇双会》等时剧，亦皆名重一时。光绪二十六年以后南归，仍在上海演出。晚年用章瑞卿本名，改演丑脚。韩世昌来沪，向他请益，新舞台名旦周凤文的全本《占花魁》，亦为他所授。据云“海上坤角，多出其门”(见冯小隐《顾曲随笔》)。子章菊兰，以教戏为主。

小桂林(1868—?)　昆剧演员。原姓陈。字蟾仙(一云蟾香)。江苏苏州人。工旦脚。为名旦周凤林弟子。少年时即隶大雅班。清光绪十三年(1887)新春来沪奏技，居大雅班青年旦脚之榜首。每一登场，必貂冠满座，可见其负名之盛。其表演妇女之羞涩，形神逼肖，宛如十二三岁之少女。拿手戏为《折柳》、《絮阁》，柔情密意，宛转迂回。描摹人物心理甚为细腻。曾与葛小香合演《胖姑》，人皆称道。又与周钊泉、周四宝等串演《蝴蝶梦》，天然娇媚，风情别致。申左梦畹生《三雅园观剧歌》赞云：“初如徐妃半面露，继如洛女微波通。”徒小桂枝，亦工旦脚，有声誉。另全福班施桂林，亦称小桂林。

丁兰荪(1869—1937)　昆剧演员。江苏苏州人。“荪”一作“生”，为大雅班名旦，擅演闺门旦、贴旦。身材颀长，因有“长子花旦”之称。清光绪十六年(1890)首次来沪在三雅园演出，常演《花报》、《盗令》诸剧，天南遁叟王韬有“玉琢兰牙，温文蕴藉”之誉。以后随全福班假座张园(味莼园)等处演出，也曾搭过京班，惟为时甚短。清末，昆剧名艺人纷纷加入京戏园后，昆班旦行，惟兰荪支撑门面，颇负时誉。演剧一丝不苟，表情细腻熨帖，对剧情尤能体贴入微，名作有《思凡》、《絮阁》等。全福班后期旦脚尤彩云、小彩金皆为其徒。晚年在上海以教戏为主，曲友中发如项馨吾、翁瑞午、叶小泓等，都曾得其传授。京剧艺人也有向他请益的，梅兰芳曾邀请他排《断桥》、《乔醋》、《瑶台》等戏。

蒋砚香(1872—1930)　京剧教师。江苏苏州人。幼年为昆曲“小堂名”，后学京剧，师事小生杜蝶云。二十世纪二十年代曾长期在上海天蟾舞台任基本演员，演配角小生。见多识广，腹笥甚宽。后以教戏为主，曾向诸多专业和业余演员传授文武昆乱各类小生及旦脚戏。民国九年(1920)起，应邀为俞振飞练功排戏，成为俞学京剧的启蒙老师，近十年间，传授了《贩马记》、《群英会》、《射戟》、《叫关》、《小显》、《孝感天》、《玉门关》、《九龙山》、《八大锤》、《借赵云》等数十出小生戏，教得精到细致，为俞后来的艺术成长奠定了坚实的基础。此外，还为白牡丹(荀慧生)排演《黛玉葬花》等江南流行的旦脚戏，拓宽了荀的戏路。二十年代中期又应聘到昆曲传习所任教，曾向顾传玠传授《雅观楼》等小生戏，并与林树森一起为该所排演《战宛城》等大型京剧剧目。

李翥冈(1873—1945)　昆曲曲友。字季槼，号馥荪，别号蓉镜。原籍福建同安，生于上海，早年与人合资开设洋行，后在上海华商纱布交易所等机构任职。自幼爱好昆曲。年稍长，即延名师拍曲，悉心研习十余载。清光绪二十五年(1899)八月，参加上海霓裳集曲

社。二十八年七月始，发起创建赓春曲社，并主持社务达三十余年。工旦脚(主五旦)，能戏颇多。光绪三十一年庆元宵“彩串”，首次登台演《絮阁》、《惊变》饰杨贵妃，引人注目。此后，在曲社多次主办的“彩串”或赈灾义演中，常粉墨登场，剧目有《定情》、《赐盒》、《埋玉》、《茶叙》、《琴挑》、《乔醋》、《佳期》、《水斗》、《断桥》、《雪圹》、《独占》、《赏荷》等七八十折。民国十一年(1922)年在爱俪园昆曲会串，于《渔钱》中饰邬飞霞、《游殿》中饰崔莺莺，虽年事已高，然风韵犹存。

李平素嗜爱传抄，收藏昆曲脚本。历四十八年，从不间断，计抄一百多种传奇、杂剧九百余折，并分别装订成册。其中不乏罕见剧本。民国二十三年秋，民国三十二年春，先后两次从中精选一百折戏，编成《蓉镜庵曲谱》，正、续集共十册(未刊)，对昆剧的继承、传播起了一定的作用。长子李甸周，亦为曲友，工老生。

陈凤鸣(1874？—1938)　昆剧演员、曲师。江苏苏州人。擅演小生，隶全福班。为周钊泉的幼徒，演巾生戏颇得乃师神韵。所演《占花魁·受吐》一时推为杰作。常为名旦周凤林配戏。又长期在上海授曲兼任踏戏，常驻南市大境之平声曲社，近三十年，并应银联社、保存社之邀，任曲师。与沈月泉、丁兰荪、吴义生先后在上海以名演员兼曲师，传授昆剧技艺，造就昆曲人才，贡献卓著。清末全福班在上海张园演出期间，陈凤鸣曾任领班，二十世纪二十年代初，全福班在小世界、大世界公演，陈因授曲事冗，往往每日串戏一出而去。有一子，小名老虎，任京班场面。

周凤文(？—1960)　昆剧、京剧演员。苏州人。昆剧名小生周钊泉子。初隶全福班，后搭春仙、天仪等茶园。擅六旦，演《牡丹亭》之春香。《西厢记》之红娘，《占花魁》之花魁，入趣入神。曾与陈凤鸣合作，艺在小桂枝之上，为清光绪中叶后昆旦翘楚。昆剧衰落，昆班星散，艺人纷纷改搭京班，周亦改唱皮簧，易名为“夜来香”，常演《百花赠剑》、《打花鼓》等吹腔戏，身段妩媚，做功细腻。其时京班尚有一路念苏州白的花旦小戏，迎合南方观众需要，如《送花楼会》、《卖身投靠》等，周演来乡土气息十足，别具一格。又与邱凤祥编演昆剧本戏《文武香球》、《三笑姻缘》等。中年后改演泼辣旦，在新排本戏中，专演媒婆、鸨母、女佣等诙谐、泼辣、风骚之中年妇女，演来神情逼真，惟妙惟肖。搭新舞台有年，



该台排演连台本戏，不论生旦丑末，均能胜任，成为台柱演员。连台本戏《济公活佛》在新舞台久演不衰，济公一角原由夏月珊扮演，夏死后由周反串。一度与苏滩名角林步青合唱《卖橄榄》、《卖草囤》等滩簧戏。并喜欢笛。曾在电影《桃花扇》中饰李香君之教戏师父苏昆生，驾轻就熟。有时亦混迹于书场，说唱评弹。周兼戏曲、曲艺于一身，为不可多得之全才。子云瑞为著名评弹演员。

穆藕初(1876—1943)　实业家、曲友、昆剧活动家。名湘玥，字藕初，以字行。上海



人。早年留学美国，专攻植棉、纺织和企业管理。先后在上海创办德大、厚生、豫丰等纱厂。

性嗜昆曲。初请笛师严连生、金寿生为拍曲。民国九年(1920)得识曲家俞粟庐、振飞父子，服膺俞氏所传叶堂唱法，因请振飞为其书记。切磋曲学。每于午后度曲一小时许，数年如一日。所工为官生，因嗓病，歌唱前必以喷雾器射治声带，学曲极为勤劬。为弘扬"俞派"唱法，召集同好组织曲社粟社，一时沪苏曲坛名流，参加甚众。又筑韬盦(韬盦为俞粟庐之号)于杭州北高峰之韬光寺侧，为每岁和俞粟庐避暑度曲之所。

民国九年至民国十年间，苏州全福班在上海城内小世界演出，穆于欣赏妙艺之余，深慨昆剧有沦亡之虞，毅然以提倡复兴为己任。其时苏州有创立昆剧传习所之举，乃大力资助，使传习所得以顺利兴办和发展。他还联合江浙曲界名家，成立昆剧保存社。为昆剧传习所筹集经费。于民国十年2月10日至12日假座上海静安寺路夏令配克戏院会串三天。穆亲自串演《浣纱记·拜施分纱》(饰范蠡)、《紫钗记·折柳阳关》(饰李益)和《鸣凤记·辞阁》(饰曾铣)三剧，并与俞粟庐、徐凌云联名登载启事，明确提出此举宗旨，还撰文介绍俞氏父子及有关昆曲艺术的文章。自此直至民国十五年前后，上海昆剧活动频繁，昆剧传习所以新乐府名义在上海长期演出，昆剧事业后继有人，皆得益于穆的提倡和扶助。抗日战争期间，穆在重庆任农产促进会主任委员。因患肠癌去世。

施桂林(1876? —1943)　昆剧演员、教师。艺名小桂林。江苏苏州人。出身于昆剧艺人家庭，其父施松福，工五旦，早逝。施擅六旦、刺杀旦，兼演正旦、五旦、作旦等，能戏极多，唱、念、做、舞均有一定造诣，在全福班后期旦脚演员中享有声誉，人称"矮子花旦"。

施演六旦戏，脚下功夫颇深，如演《活捉》之阎婆惜，出场飘飘忽忽，上身纹丝不动，活似鬼魂显形。此戏常与陆寿卿合演，时人语："施、陆在，《活捉》散。"意即不演《活捉》，观众是不离席的。施演刺杀旦，身怀绝技，如《蝴蝶梦·劈棺》之田氏，当其举斧跃上桌沿，因心虚胆惊，有一个翻身抢背下地动作，为施独擅；其演正旦戏，揣摩情理，能表现失常情态，如《烂柯山》之崔氏，在见到朱买臣时的三声笑，用男嗓发音，佐以男性步态，旦非旦，生非生，尽失常态，痴人活现；演五旦《惊梦》之杜丽娘，作旦《寄子》之伍子，也有独到的表演。

施晚年在苏州、青浦、上海教习票友维持生计。也曾应通伶工学社之邀，与薛瑶卿、陈阿宝一起任昆曲教师。施与陆寿卿同被聘为新乐府教师，主教旦脚戏，传授了《双珠记·卖子、投渊》，《烂柯山·痴梦、泼水》、《南柯记·花报、瑶台》和全本《衣珠记》、《昆山记》等。张传芳、朱传茗、姚传芗、王传蕖等皆受益于施。其弟费砚香，也习昆曲。子传镇，为"新乐府"老生台柱，惜英年早逝。

许阿方(生卒年不详)　沪剧演员。其活动年代在清光绪年间。据老艺人陈阿东、刘

子云说："许阿方并非来自浦东的东乡花鼓戏，而是来自客帮。"其初与北头及西乡花鼓戏艺人结班在农村演唱，后进入上海租界，在街头或广场卖唱。光绪二十四年(1898)秋，组班进入升平茶楼。同年底，因演出《磨豆腐》一剧赤膊上场而被当局目为有伤风化遭禁演。翌年即应苏州青阳地的茶楼之邀，与松江阿三(张南方)等组班在苏州演唱。约两年后，发展为两个班子，为沪剧在苏州开辟了演出基地。光绪二十六年左右重返上海，组班进法租界的聚宝楼。因聚宝楼是茶楼书场，台小不能走动，乃模仿苏州滩簧的坐唱形式。此后，进入茶楼的班子逐渐增多，均采用坐唱。于是观众亦称之为滩簧或本地滩簧。许先后与北头、西乡、东乡花鼓戏艺人合作、交流，并吸收苏滩的剧目、曲调和演唱形式，对沪剧的形成及沪剧在上海地区的发展起了重要作用。

王茂源(1877—1942)　绍剧演员。一作王茂元。浙江绍兴人，工丑。十五岁随兄入绍兴乱弹班学艺，曾拜名丑林四海为师。学成后，在浙东一带演出，表演自成一绝，观众称之为"野派"。因演《龙虎斗》之呼延三赞、《药茶记》之张浪子、《钓金龟》之张义、《双金锭》之乌龟精等，名重一时，有"越中七邑第一名丑"之称。

民国十年(1921)至上海，在沪享誉三十余年。其演唱吐字清晰，发声以"子喉"(即喉)为主，略带"小堂喉"，粗朴幽远，野趣天成，能戏极多，举凡长衫、短衫、袍带、盔甲等角色，均能应工。饰《卖酒》之焦光普、自弹(琵琶)自唱。四十多句一气呵成，《龙虎斗》饰前后呼延哑子，少年时稚拙可爱，成年后则有大将风度；《奈何天》饰"十不全"，能于浑身残疾的丑陋外貌中演出内心之善良，后变为翩翩公子，前后判若两人。代表作尚有《忠孝传》之吉青、《英烈传》之秃士彪、《磨房串戏》之呆大、《斗梅阁》之孙巧、《双龙会》之杨七郎、《游园吊打》之卢廷邦等。

王茂源从不以名角自居，不单独坐船雇轿，不沾染烟酒嗜好。生活清苦而乐于助人，弟子中"宝乐小花脸"于短衫丑颇得乃师神韵。民国三十一年7月6日病逝。子王纪发、王纪棠均以从业绍剧。孙王振芳(王纪发子)，即后起之著名老生"十三龄童"。

夏月润(1878—1931)　京剧演员。原名昌泗，字云础，小名泉儿。出身梨园世家，系清同治中首批南来京班名老生夏奎章之第四子。月润幼承家学，在乃兄月恒、月珊带领下，



勤苦练功，并受艺于丹桂茶园小科班(又称夏家科班)，受沈韵秋、黄月山等众多前辈名家的指教，打下了扎实的功底。十余岁出台，迅即成名。清光绪二十六年(1900)二十二岁时与谭鑫培之女结为伉俪，受谭多方点拨，艺事逾益长进。据《俭史》记述："月润十几岁出台，演《渡黄河》、《探庄》、《乾元山》，有时演老生靠把戏，二十岁以后，以《挑滑车》、《长坂坡》、《连营寨》、《冀州城》、《翠屏山》(见下图)最为拿手，演短打戏《恶虎村》中黄天霸、《郑州庙》中的谢虎、《花蝴蝶》中的花冲，都能出人头地。排六张桌子于台上。蹿跳自如，

栏杆功夫更深，在第一台演红生戏《过五关》、《走麦城》颇得好评。"上海《同文报》曾列他为"菊榜第一"。



辛亥革命前夕，受资产阶级民主革命思潮影响，夏月润与夏月珊、潘月樵等人，参加了宋教仁在上海组织的商团，联合新舞台一班人，致力于改革民族戏剧以"开通民智唤起爱国思想"。光绪三十四年，夏氏兄弟赴日本考察归来后，为振兴华界市面与租界戏园相抗衡，在十六铺华人聚居区创建了我国第一个近代化的演剧单位——上海新舞台。剧场引进了西洋旋转型舞台，阵容为原丹桂茶园全班人马。加上由日本回国的刘艺舟，话剧爱好者欧阳予倩，汪优游等，还聘请日本舞美设计师和木工，专门负责舞台场景绘制与装置事务。新舞台编演了大量新戏，剧情内容多针砭时弊，反对封建压迫，反对外国侵略，表现爱国、民主精神。其间，夏月润先后主演了《新茶花女》、《潘烈士投海》、《宦海潮》和《拿破仑》等剧，都产生了强烈的社会效果。

辛亥革命中，夏月润与潘月樵、夏月珊率伶界商团直接参与了攻打制造局的战斗，为光复上海建立了功勋。军政府成立前后，孙中山曾几度假新舞台后台经理室召开秘密会议，夏月润主动担任警卫工作（见《中国京剧史》上卷第 454 页）。民国元年（1912），夏氏兄弟与潘月樵等人呈文临时政府，要求设立伶界联合会，以"改良戏曲，排演新戏，表扬革命真铨，发阐共和原理，使萎靡之社会日就进化，旁及教育慈善事业"。孙中山奖勉他们"奇获制造局有功"，批准正式成立上海伶界联合会。夏月润被推选为首届会长。伶联会成立后，团结了上海各戏园广大戏曲演员，创办了艺人子弟学校——榛苓小学，建立了上海伶界足球队，设立梨园山庄，开展梨园界的公益事业。

中年以后，夏月润除偶尔上演他的擅长剧目《战冀州》、《嘉兴府》、《伐子都》外，多演红生戏，他废除了历来演关羽戏必于后台拈香敬神的旧俗，将艺师王鸿寿为避讳亵渎神灵而不敢搬演的关公走麦城故事编创成剧，《走麦城》因成功地展示了关羽因轻敌自负而败亡的主题思想，表演上又融入许多精美的武生技艺，使此剧在传流红生戏庄肃稳重的风格上又增添了威猛，劲健的色彩，成为现代京剧舞台上的优秀剧目。

夏月润晚年信佛。隐居于闸北净土庵与慧海禅师为伴，病逝庵中。

金荣水（1878—1957）　越剧演员、教师。浙江嵊县马塘村人。早期为"落地唱书"艺人，精通各种唱书曲调，"赋子"、"肉子"、"引子"等均有丰富积累，临场应变力强。"小歌班"（早期越剧男班）诞生后，乃登台演戏，各种行当均能胜任。因身材矮小，人称"矮尼姑"。

民国六年(1917)随班进上海演出时,已近四十岁,嗓音日衰,只能扮演唱腔不多的大面角色。曾担任《七星剑》、《七美图》等剧的派场师傅(类似导演)。民国十二年应聘在嵊县担任第一副女子科班的主教师傅。由于其戏路广阔,熟悉各门行当,且从艺经验丰富,教授学员严格得法,因而效果显著。第一女子科班开办不久,即边学习边演出,学员施银花、屠杏花、赵瑞花很快成了众所欢迎的演员。此后,接连执教于浙江新新凤舞台,越新舞台、阳春舞台、群英舞台、高升舞台、东安舞台等科班,并常带班到上海演出。后活跃于上海越剧舞台的大批著名演员,除施、屠、赵三人外,还有王杏花、姚水娟、竺素娥、筱丹桂、张湘卿、李艳芳、魏素云、徐玉兰、商芳臣、尹树春、金香凤、沈兴妹、袁金仙等,均受过金的教益。金为人正派刚直,教学管理严谨有方,故有"厢房老虎"(后台之魁)、"教戏笃牌"(教戏师傅中第一块牌子)等美称,并被公认为女子越剧创始人之一。民国三十六年返乡,后病逝故里。

陈道安(1878—1957)　京剧业余琴师。字公垣。祖籍江苏江阴,生于北京。十三岁拜著名琴师梅雨田为师,后参加其岳父创设的春阳友会票房。清光绪三十年(1904)初次来上海,光绪三十二年起在杭州、宁波、湖州等地游宦五年,其间,钻研谭鑫培《李陵碑》工尺谱。得益匪浅,琴艺渐趋成熟,宣统三年(1911)在沪创春雪社票房,成员有王颂臣、许良臣、罗亮生、林绍琴、江梦花、吴我尊、欧阳予倩、冯叔鸾等,一些著名演员或票友都曾请其操弦。民国五年(1916)到汉冶萍煤矿局湖南城陵矶分局任职,其时醉心道学,兼习医理,把五行生克之理化入琴艺、琴曲,创造了不少曲牌和过门点子,如曲牌〔柳青娘〕转〔海青哥〕及〔小开门〕等"翻七调"。民国六年至无锡,以教戏为主。因循循善诱,导人正轨而受到同行推崇。其教戏足迹遍及沪、虞、锡,他和北京著名琴师陈彦衡被称为"南北二陈"。抗日战争胜利后定居上海愚园路,以教戏作为晚年消遣,直至逝世。

陈腕力较弱,却独具雅韵。弓法、指法以舒稳规范见称,不尚花哨。曾在高亭公司灌制有〔山坡羊〕、〔傍妆台〕、〔寄生草〕、〔柳青娘〕和〔翻七调〕等曲牌唱片,另著有《胡琴概论》连载于《戏剧月刊》。中华人民共和国成立后被聘为上海文史馆馆员。子小田工青衣,研究京剧音韵亦有成果;子小村擅操琴,手音好,惜早卒。

邱梓琴(?—1911?)　昆曲活动家、画家。江苏苏州人。久居上海。父邱炳泉(艺名小脚篮)、兄邱凤翔皆系昆班名艺人。自幼耳濡目染,又师承名老生李子美。他虽以作画为业,却是清末民初饮誉上海曲坛的著名曲友之一。

清光绪二十五年(1899)八月参加上海"霓裳集"曲社。尔后,又成为"赓春"、"平声"曲社的重要成员,常参加曲社举办的同期与彩串活动。光绪二十八年七月赓春首次同期,他主唱了老生本工戏《吃茶》、《当酒》,又以唱工著称的冠生戏《乔醋》、《折柳》、《阳关》压局,充分显示其戏路宽广的艺术才能。翌年腊月,邱凤翔在上海天仙茶园拉局,邀请部分曲友与艺人会串三天。梓琴主演《牧羊记·望乡》、《醉菩提·伏虎》等戏。在《伏虎》中饰演济颠僧,游戏三昧,十分风趣,在老生中别具一格,并成为其蜚声艺坛的拿手杰作。他与周紫垣

合作的《连环记·小宴》,更见功力,被曲友们视为典范,亦为专业艺人所推崇。在曲友中,受邱教益者甚多,徐凌云早年在《连环记·议剑》中饰演的王允,即得其亲授。

杨四立(? —1939)　京剧演员。幼在山东烟台坐科,工文武丑。后进京问业于刘子云,工武丑。出科后在东北各地及海参崴一带演出。民国元年(1912)应上海歌舞台之聘来沪,以一剧《拾黄金》成名。同年转入大舞台,与吕月樵、七岁红、李春来、贾璧云、赵如泉等同班,上演了《时迁偷鸡》、《鸿鸾禧》、《盗魂铃》、《小放牛》、《鄂州血》等剧,又兼擅演《空城计》等老生戏,红极一时。此后,又加入丹桂第一台。与麒麟童、冯子和、欧阳予倩、李少棠等同台呈艺,上演《连营寨》、《铁公鸡》、《青石山》(《王道士捉妖》)、《打花鼓》等剧,杨以多才多艺而声名日隆。

他嗓音极佳,唱口激越清扬,京白口齿清楚,腰腿矫健灵巧,武工轻捷利落,开打脆快稳准,敢于突破陈规,以高难动作传达剧情。刻画人物。如《时迁偷鸡》一剧,他饰演的时迁,在与店主激烈打斗的一段戏时,他分腿直立于由廖连卿饰演的店主肩上,任对手疾行旋转,纹丝不动,嘻笑自若,活现出时迁机智风趣而又不乏痞气的个性特征。

清光绪末年,杨改搭群仙茶园,与贵俊卿、金少山、朱素云等合作演出《忠义全》,杨饰演的安泰一角,于王振(金少山饰)募军时登场后,将各种刀枪把子概行耍弄,以示这一人物十八般武艺件件皆精;其后,兼翻各式筋斗历半小时之久。杨在此剧演出中,充分显示出其全面而娴熟的技术功力。传统神怪故事《青石山》原以武生、旦为主,杨改以丑脚为主,更名《王道士捉妖》,自饰王半仙,剧中强化了捉妖情节,逼真而夸张地再现了民间道术作法擒妖的仪式。一次南北名伶联合义演此剧,合作者有杨小楼(饰关平)、王凤卿(饰关羽)、时慧宝(饰吕洞宾)等京都名角,使这一剧目身价百倍,习演者甚众。自此,以丑脚为主的《青石山》成为京剧南派中广为流传的保留剧目。杨在《盗魂铃》一剧中饰猪八戒,创文武结合的表演形式,如由两桌半的高处翻筋斗落地,以表现八戒在天兵天将追击下无奈而急中生智的情状,此举深得观众欣赏,以致当谭鑫培在新新舞台演出《盗魂铃》时,因戏路不同于杨,演至八戒遭天兵天将追击时,未翻筋斗,而被喝了倒彩。

杨能戏颇多,除武丑本二戏外,还常演文丑戏《瞎子逛灯》、《十八扯》,彩旦戏《拾玉镯》《铁弓缘》以及老生戏《九更天》、《洪羊洞》、《葫芦峪》等。杨之戏技巧性高、随意性大、娱乐性强的风格,为梨园界持正统观众者所侧目,故有"外江派祖师爷"之称。又,据孙履安《京尘杂忆》说:"杨之技虽列入上中,然性情至恶",自命不凡,认为"除罗寿山艺居其上,任何人皆非其敌",加之"又好台上阴人",故"每次搭班,必犯众怒,群起撵殴,彼乃辞班而去"。二十年代中期,杨离沪流动演出于山东、东北等地。民国二十八年病殁于大连。

林老拙(1879—1941)　京剧票友,戏曲评论家。名植斋,号老拙。福建人。早年至北京在北洋政府中任职,业余爱好京剧,学汪桂芬、孙菊仙,颇得票界同仁称道。四十岁后(约民国八年 1919)始来上海,曾掌文牍于汉冶萍煤矿驻沪某公司。民国九年起开始为《申

报》作剧谈和梨园掌故，最早见于《申报》的是《红氍新语》(1920)、《余叔岩之琼林宴》、《余叔岩之南天门》(1920)等文。民国十七年去浙江任余姚县县长，因性情孤介，不耐政务，上任不久即提请辞职，八个月后解任返沪。自二十年代初至三十年代末，他既热衷参加上海雅歌集、律和等票房的活动，又执笔谈剧不辍。其文字主要发表于《申报》、《戏剧月刊》、《大晚报》，重要的有《戏班角色名称一览》(1926)、《近三十年来上海剧之变迁记》(1927)、《梅剧略志》(1929)、《票界名宿莅沪记》(1929)、《荀慧生力争上游》(1931)、《黄金观碧玉簪》、《越剧皇后姚水娟》(1938)等。他于旧学颇有根底，加之曾在北京梨园交游多年，故其评论、掌故，笔墨生动洗练，史料丰富可靠。民国二十八年底乘人力车遇车祸受伤，遂卧床不起，歿于上海。

孙履安(1879—1959)　　京剧票友。名多禔、别号谐叟。原籍安徽寿县，生于北京。为清状元、宰相孙家鼐后裔。自幼随祖辈出入官府堂会观戏，饱览名角名剧。曾拜京剧名丑罗寿山为师学戏。罗擅之戏，孙皆能演。常演剧目有《群英会》(饰蒋干)，《审头刺汤》(饰汤勤)，昆剧《活捉》(饰张文远，见图)，尤以《定计化缘》、《连升三级》、《百万斋》三出更得乃师真传。一度出任天津长芦盐运署护印官。辛亥革命后到沪，与南北名伶多有交谊，又参加上海票房活动，经常组织大型堂会及义务戏会演，任"提调"，曾为梅兰芳、朱琴心等配戏。收授艺徒多人，著名的有刘斌昆、马富禄、艾世菊等。后由沪迁苏，居城中接驾桥。五十年代初，为苏州市少年京剧团各行当说戏，兼任苏州市文物保管局顾问。业余记述剧坛见闻，其中涉及谭鑫培、汪桂芬、孙菊仙、陈德霖、王瑶卿，以及梅兰芳、程砚秋、尚小云、荀慧生等艺术活动情况，保存了大量珍贵京剧史料，题名《京尘杂忆》，1957年编入《江苏戏曲资料丛书》(内部刊物)。1959年，苏州市戏曲研究室又派专人为其记录《老黄请医》、《探亲相骂》、《定计化缘》、《百万斋》、《鸿鸾禧》、《连升店》等六个演出本，又结合其表演经验整理成《孙履安先生谈丑角戏》共二册(未出版)。





施兰亭(1879？—1928)　　沪剧演员。上海人。清光绪二十六年(1900)前后和小金龙、孙和尚等，随师胡兰卿在上海法租界如意茶楼演唱。民国三年(1914)，为响应通俗宣讲团"改良花鼓"的提议，与邵

文滨、胡锡昌等，发起成立“振新集”，改名花鼓戏为“申滩”或“本滩”。并带头不唱黄色戏。民国六年前后，在天外天、劝业场等游艺场演出。民国七年，组班与丁少兰、孙和尚等去天津演唱，开创了本滩北上平津的先例。返沪后，即以天津班改良本滩的名义，参加新世界的游乐场举办的秋季提灯会，演出《荡湖船》。民国九年，施与其弟竹亭、徒王筱新等组建新兰社，在新世界三楼演出《咬舌记》、《杀狗劝夫》、《胡锦初》等剧。民国十六年至民国十七年，又协助丁婉娥成立婉社，并一起在小世界演唱。

施擅演本滩对子戏、同场戏。男口、女口均能，生、旦、丑脚皆工。演唱幕表戏，主要饰小生或老生。其唱腔圆润明亮，稳健有力。提倡演出新戏，如根据影片改编的《孤儿救祖记》等。更善于发现和培养人才。出于其门下著名艺人有杨鸿声，陈阿东（陈秀山）、丁少兰、王筱新、瞿长根、刘耀卿、吴金舞、夏福麟、杨敬文、沈金生、丁婉娥、张冬声等。他体恤贫孤、急人所难，不论长幼贵贱，都能和睦相处。辛亥革命前后，曾和胡兰卿、小金龙等灌制了一批最早的本滩唱片，有《游码头》及《倒十郎》等。

邵文滨（1880—1933）　沪剧演员。原名阿六，曾在跑马厅为洋人养马，又称“马伕阿六”。二十世纪初拜曹俊山为师，辛亥革命前后成名，先与名旦陈锡卿等拼档，后组班于绣云天、新世界、小世界等游艺场。工生行，以小生为主，与马金生、施兰亭、丁少兰被称为“滩簧时期四大小生”。嗓音软糯、婉转，吐字清晰，讲究音韵。节奏也较当时一般唱法缓慢，颇显“儒雅”。拿手戏有《十八押》与《辕门赋》。前者以〔三角板〕为主，节奏明快，自然流畅，后者以〔赋子板〕作体，由缓渐紧，一气呵成，其徒筱文滨加“文派”唱腔，是从他的唱腔基础上发展变化而成。民国十五年（1926）起，专演喜庆堂会。后期脱离舞台，与青红帮过从甚密。开过“三庆茶园”和大富贵酒楼，又与人合伙开设花会赌窟。民国二十二年，被同伙枪杀。弟子还有筱月珍、花月英、杨月英等。

袁仁仪（1880—1938）　锡剧演员。江苏无锡人。小名阿二，人称“袁老二”，童年放牛为生，爱唱山歌小调；十余岁，学拉胡琴和唱“春调”。每逢村中有庆祀丰收“抬秋斋”等庙会活动时，以唱“游码头”闻名乡里。后拜王文香为师学唱滩簧，因得罪乡董，以违禁“演唱滩簧，点做淫戏”被罚，逐出家乡，乃至苏州玄妙观设摊卖唱，与“水药郎中”黄楚九相识。民国初年袁只身至上海撂地卖唱，首次把无锡滩簧从农村带进城市。后收徒传艺，组班在茶楼演唱对子戏，民国五年（1916），袁组成的第一副滩簧班子，在黄楚九开设的“天外天茶楼”演出，花旦李庭秀、小生邢长发（袁的徒弟）等均参加演出，轰动申江。次年黄楚九创办之上海大世界游乐场开业。袁班转入“大世界”献艺。民国十年，袁邀请“说因果大王”罗禹卿编排本头戏《珍珠塔》，并开始化妆表演，转至“小世界”演唱时，又邀花旦过昭容等来沪合作，嗣后，与在小世界演唱的“常州滩簧”合作，形成了常锡文戏。故锡剧界称其为“锡剧鼻祖”。在无锡羊尖，至今尚保存着袁仁仪的墓地。胜利唱片公司特邀“袁老二、李廷秀”灌录了第一张“无锡滩簧”唱片。

陈桐云(1880—1946)　京剧演员、教师。江苏苏州人。幼年丧父,随母流落北京。因家境清苦,给旦脚名家时小福做"手把徒弟",学花旦。满师后演于北京,颇有名誉。三十余岁时便以善教戏而著称。程砚秋、荀慧生在十余岁时都曾拜他为师学花旦戏。民国九年至民国十三年(1920—1924)间,曾应荀慧生(当时艺名白牡丹)之约来上海,改演小生,边给荀加工排练传统戏,边与其合作演出于亦舞台。所演剧目有《贩马记》、《得意缘》、《花田错》、《玉堂春》、《悦来店》、《穆柯寨》、《银宝山》、《御碑亭》、《白蛇传》、《宝蟾送酒》、二本《宝莲灯》(头本饰刘彦昌,二本饰秋儿)、《盘丝洞》(昆曲,饰唐僧)等。民国十三年底随荀返京演出。民国十四年又应聘去天津演出和教戏。由于教过两大名旦,故约请他教戏的人更络绎不绝,成为名满京、津、沪的名师。

民国十九年,上海实业银行的孙履安筹建票房,陈与张荣奎、周三元(名丑)应邀来沪教戏,从此定居上海。自二十世纪三十年代末至四十年代,先后担任上海戏剧学校、中华国剧学校教师,"正"字辈、"松"字辈的小生和花旦演员大都由他传艺。陈性情温和,教学耐心。所教"三小戏"尤有独到之处,甚受内行推重。他特别强调小生和旦脚的配合,要小生演员不仅注意为旦脚作必要的铺垫,而且以丰富的表演手段带动旦脚。其子正亮,工小生,长期在台湾演出。

小桂枝(1880? —1922)　昆剧演员。姓田,江苏苏州人。工闺门旦、贴旦,为小桂林之徒。身段极为袅娜,表演生动活泼,被誉为周凤林以后,一时无两。长期在上海搭京班演出。民国初年,他与昆剧演员金阿庆、林步青、章瑞卿(即小金虎)、陈砚香等集中于大舞台,合演昆剧。他常与著名白净金阿庆合演《占花魁·串戏雪塘》,逸趣横生。亦擅演本戏,曾与贾璧云、赵如泉合演《描金凤》,他饰许卖婆,有独到之外。有徒王蕙生,以武艺胜。

江梦花(1880—?)　京剧演员。名焕宝,字紫尘、子城,号梦花。浙江杭州人。工青衣,幼年在北京饱聆众多名角声息,尤喜余紫云、时小福唱腔。十四岁后到河南。曾从徽班名宿老顿学老生和净脚戏,又从京班旦脚十才(此人辈份早于路三宝)学青衣。二十一岁到江苏某知县任知县,与同好李文石、林绍琴、梁友兰、王绍延、陈冠之、溥侗、陈彦衡等朝夕研究新腔。辛亥革命后到上海,与琴师张葵卿合作,正式下海,受聘于新新舞台,与老生孙菊仙、麒麟童(周信芳),武生尚和玉,李吉瑞,旦脚林颦卿,丑脚苗胜春同台演出,有"执上海青衣界之牛耳"之说(见欧阳予倩《自我演戏以来》)。民国二年(1913)与冯子和等十几人合股接办共和中舞台(后改亦舞台),不久因后台龃龉而散伙。民国三年至四年间曾到杭州演出。

江嗓音宽亮,着重唱功。其唱法婉转柔润,对于唱词、音韵、腔调常有独到处理,使之更显熨帖合度,细腻悦耳,故以善创新颖花腔享誉于世。代表剧目有《祭江》、《祭塔》、《玉堂春》、《宇宙锋》、《探寒窑》、《彩楼记》等,欧阳予倩曾师事之,受其影响很大。他还能串小生,《孝感天》中小生的反调唱腔亦令人激赏。民国四年后不再登台,寓居上海。二十世纪六十

年代逝世。

范少山(1881—1929)　化装苏滩演员。浙江德清人,一说苏州人。原为帽子店职员。先后拜林步青和周珊山为师,习旦脚,随林家班和周家班演出。因嗓音宽宏带沙,不适于演旦脚,遂从叶菊荪改习丑脚。后与昆剧演员田桂枝在大舞台唱开锣戏。曾应邀和林步青同台,在京剧演员吕月樵主演的《目连救母·地狱》一场中扮演小鬼。轮唱苏滩《鸦片赋》。神精气旺,压倒时已年迈力衰的林步青,名声大振。民国六年(1917)前后,自立班子,成员有杜子香、钱连生、蔡云麟、华和笙等名角。曾带班到北京新世界游艺场演唱半年;又应邀赴天津三星公司演出。其演后滩戏颇受欢迎,擅唱自编时事新赋(又称文明新词),如《五九国耻》、《日本地震惨杀华侨》等。据传,"五四"运动后不久,在北京东方饭店演唱,正逢镇压学生运动的曹汝霖在座,他即兴编词痛斥国贼。《申报》评其"寓庄于谐,俗不伤雅,箴戒陋习,痛砭社会"。有"穷大胆"之称。

所演前滩戏不多,仅《借茶》、《活捉》、《扫秦》、《游殿》等十数出。其中《借妻·堂断》一折最为拿手,演到张古董懊悔将妻借人时,其笨拙迂腐的神态细腻逼真,不瘟不火。与林步青、陈少赓并列为苏滩三大名丑。但念白功夫欠佳,转调运腔也显干涩。灌有唱片数张。

赵如泉(1881—1961)　京剧演员。原籍河北保定,生于江苏镇江。父祥玉,为上海著名京剧武净。幼随父习艺,打下扎实功底。初习武生,后改老生,兼演文武老生、红生,亦演净脚。清末光绪年间在沪加入王鸿寿主持的玉仙茶园,曾与王鸿寿同演连台本戏《三门街》,他演主角,王则为他配戏,由此声名大噪,各地戏园竞相来沪延聘,此后辗转演出于江、浙、汉口等地。回沪后长期在三马路文明大舞台演出,并兼任后台经理。曾与刘鸿升、冯子和、毛韵珂、李桂春(小达子)、吕月樵、白玉昆等同台演出。生旦净丑,俱能应工,是活跃在上海舞台上的一个典型的京剧海派演员。擅演的剧目有老生戏《盗宗卷》(饰张苍)、《马三保》(饰马三保);红生戏《古城会》、《走麦城》;架子花脸戏《割发代首》(饰曹操);武净戏《白水滩》(饰青面虎);武丑戏《三盗九龙杯》(饰杨香武)、《翠屏山》(饰石秀,见图)等。还演出过大量时装新戏,如《大少爷拉洋车》、《枪毙阎瑞生》、《黄慧如与陆根荣》等。后以演出连台本戏为主,参加过《水泊梁山》、《穿金宝扇》、《宏碧缘》、《济公活佛》、《怪侠欧阳德》、《狸猫换太子》、《火烧红莲寺》等剧的编演。他参加编演的戏大都情节曲折,场子紧凑,在表演上又能博采众长,熔炼创新,很受上海观众欢迎。民国二十五年(1936)初,他与评剧名演员白玉霜在天蟾舞台合演京、评"两下锅"的《潘金莲》,轰动上海,观众称赞他们的演出是"熔京剧评剧于一炉,开剧界未有之盛举"(见1936年1月10日《申报》戏目介绍)。他的红生戏也是学有所宗,很有特色。在化妆上不用银朱勾脸,而以高红揉脸,这是宗他岳父景四宝一派。在表演上因幼年曾与王鸿寿同台。又具有王的表演风格。



赵如泉不仅是一位舞台上的文武全材，而且还具有戏剧管理方面的丰富经验。他曾先后担任过文明大舞台、协记天仙茶园、上海舞台、三星舞台等戏园的后台经理。由于他懂戏，在京剧界有威望，善于协调人际关系，能够知人善任，所以在他担任经理期间，曾排出过不少好戏，唱红过许多演员。如白玉昆初次来沪时，就是在他支持的大舞台唱红的。脍炙人口的《宏碧缘》也是在他任后台经理时期排演的，而他饰演的鲍自安一角，在当时十分红火，几乎喧宾夺主，盖过了主角骆宏勋和花碧莲。



他一生热心公益，深得同行敬重，曾被推选担任上海伶界联合会副会长。中华人民共和国成立后曾参加捐献飞机大炮的义演活动，以七十高龄，与另一老艺人郭蝶仙合演《杀惜》一剧，以念白清晰有力，表演激情饱满而为观众所赞赏。并在与梅兰芳、周信芳、盖叫天、姜妙香等名家同台演出的全部《龙凤呈祥》中饰演《芦花荡》的张飞，依然是起手抬腿干净利落，圆场轻盈稳健，身段优美准确，表现出深厚的艺术功底。

吴义生(1880？—1931)　昆剧演员、教师。一名炳祥，江苏苏州人。光绪年间大雅班老外吴庆寿之子。工老外，兼演老旦，人称“老外旦”，为全福班后期艺人中首选。其表演身段动作不多，但一招一式务求准确，念白苍劲，声调抑扬。其演老外，发声咬字与年迈之人声音相类。如《闹朝扑犬》之赵盾，《寄子》之伍员，《打子》之郑儋，《议剑》、《小宴》之王允等。凡老外应工戏，无不气韵生动、唱做精到。吴在全福班的活动一直持续到民国十年(1921)在上海小世界和大世界共和楼的最后两次演出。民国十一年被聘为昆剧传习所教师，主教老外戏，兼老生、老旦戏。他教戏一丝不苟，对学生十分严格。施传镇、郑传鉴、倪传钺，马传菁、龚传华等皆为其弟子。为“传”字辈艺人传授的戏，有《满床笏》、《金印记》、《百顺记》、《醉菩提》、《马陵道》及《闹朝扑犬》、《追信·拜将》、《访普》、《牧羊·望乡》、《骂曹》、《罢宴》、《见娘》等。吴也教过大面戏，沈传锟的《水浒记·刘唐》曾得其亲授。民国十年至十四年间，昆剧传习所学生，在徐园和新世界演出，吴为随团教师。民国十七年5月，上海闸北水电公司同人组办“同声曲社”，特邀吴为拍曲教师。民国二十年(1931)病逝上海八仙桥住宅。

邱凤翔(生卒年不详)　昆剧演员。一作凤祥，字子卿，号指嵌。江苏苏州人。清末民初在世。著名昆剧演员邱桂生(艺名小脚篮)之子。工巾生。小生周钊泉病故，值邱出科，由其与周凤林配戏，名声大振。擅演《拆书》、《问病》、《偷诗》、《游殿》、《闹斋》、《梳妆》、《跪池》等剧，另外，《跳墙》、《着棋》、《送花楼会》、《卖身投靠》也颇拿手。演小本戏《笑笑笑》之

唐伯虎，《白蛇传》之许汉文，《珍珠塔》之方卿等，气度不凡；饰《查潘斗胜》中查三标，描摹浪荡子弟，惟妙惟肖，神情独具。舞台动作飘逸潇洒，风姿翩翩，周钊泉外，无与抗衡。曾与周凤文、小桂枝、汪笑侬、姜善珍等同隶春仙茶园。搭京班后扮扇子生，后又改演滩簧，并与他人合组升平乐滩簧班，能自编唱词和曲调，以时事新闻入曲，颇受欢迎。常受雇于富豪、官僚之家演出堂会戏。喜读书，善作画，兼精诸种乐器。年未四十，因染鸦片，患疾身亡。兄梓琴善画，亦善昆剧，擅演《云阳》、《法场》、《连环计》等老生戏，为曲社中坚人物。

何孔标(1882—1953)　淮剧演员。又名"何小碗子"。江苏建湖人。自幼习演徽剧，工花旦。在《红梅阁·放裴》中扮演李慧娘，"翻扑摔打"，矫捷稳健；《贵妃醉酒》中扮演杨玉环，手持翎毛折扇，能摆出二十四个美人姿势，造型优美。唱念善用阴阳嗓结合，嘹亮动听。他能掌握各类行当表演技巧，中年改演文武老生、花脸与丑脚，并能演猴戏与武生戏。民国初期随兄何孔德来沪改唱淮剧，首演于南市三义戏园，后经常轮演于闸北、虹口、杨浦及沪西等处新建的戏院。收徒众多，传艺能精辟概括提示要领，使学艺者深受教益，被淮剧界敬奉为"元始天尊"。他擅演之角色有《打侄上坟》的陈伯愚、《取都城》的刘璋、《二度梅》的陈东川、《陈桥兵变》的赵匡胤、《大保国》的徐延昭、《乡城会》的彩婆、《下河东》的呼延寿延、《雁门关》的潘洪、《九焰山》的武三思、《拾玉镯》的刘媒婆等，尤以扮演《祥梅寺》的了空与《活捉三郎》的张文远见长，在走矮步、耍佛珠、耍甩发与喷面彩等方面皆有独特之处。其侄叫天、女玉凤、婿马九童均系淮剧演员。

盖三省(1882—1954)　京剧演员。原名杨春林，天津人。早年师从张国泰，学梆子花旦，后改唱评剧。二十世纪三十年代随团来沪，演出于大世界。不久改演京剧，定居于上海，在中国大戏院、天蟾舞台、黄金大戏院做基本演员，专工彩旦(包括丑婆)，不演其他丑脚戏，在京剧史上是很少见的，因其表演风格独特，故被誉为刘赶三之后的彩旦代表人物。



盖功底扎实，嗓音脆亮。念词缓慢、清晰，念数板节奏分明，富于感染力。又善于即兴发挥，插科打诨，出语诙谐。他不仅面颊能动，连耳朵也能颤动，常用面部的各种技术表演引起哄堂笑声。他有自备的各种行头，袖口特大，与众不同。经常主演的剧目有《探亲家》、《看香头》、《送亲演礼》等；曾陪梅兰芳演《凤还巢》中丑小姐程雪雁，陪黄桂秋演《春秋配》中继母贾氏，陪张君秋演《三娘教子》中大娘张氏，陪周信芳演《董小宛》中掌宫婆等；他还为许多著名花旦演员配演过《拾玉镯》中的刘媒婆和《得意缘》中的丫头。最负盛誉的代表作是《六月雪》中的禁婆一角。程砚秋对他演的禁婆评价很高，撰文写道："过去扮演这个角色的，我最喜欢上海的盖三省老先

生。他所刻画的禁婆非常合乎那个人物的身份。”遇有名角合演《大溪皇庄》，他常应邀参加剧中的“十美跑车”，他那滑稽突悌的圆场，总是能哄动全场。当时社会名流举办喜庆堂会，常邀他参加助兴，多则一天赶两三处。

他诚笃信佛，心地善良，与其舞台上扮演的凶恶婆娘判若两人。妻王俊峰(小俊峰)，曾是髦儿戏班武生演员。子徐鸿信，京剧演员，幼年师从仇月祥，后在天津入鸿春社科班，工老生。



王益芳(1882—1962)　京剧演员。北京人，父王庆云为京剧演员，工武旦，人称“把子王”，中年后在沪以教戏为业，上海的武旦大多出其门下。益芳幼年曾随父习武旦，惜先天聋哑，不为其父所喜。后被前辈艺人老孟七收为弟子，遂改演武花脸。表演则私淑著名武净小奎官。清光绪末年出台搭天仙茶园。后长期与李春来盖叫天等合作。凡武净正工戏如《收关胜》、《铁笼山》、《双龙会》、《拿高登》、《嘉兴府》、《白水滩》、《金钱豹》等皆称拿手。曾在天津和东北一带挑班主演，海报大书“真正哑叭”。演出时专以武技取胜，凡有唱念的场子，多掐头去尾，或请他人代唱。其工架优美，开打勇猛、火爆。虽天生耳聋，然一招一式均与锣鼓点相合。演《收关胜》最后一场，从两张桌子翻下，走范高，甩发、髯口一丝不乱，硬“抢背”着地后，马上站起，一鼓作气，被同行视为绝技。除武净外，还擅演武丑戏和猴戏，曾陪李春来演《花蝴蝶》的蒋平，表演宗王洪儿；《泗州城》饰悟空，则学赛活猴(郑长泰)。二十世纪二十年代末，一次在老天蟾舞台陪盖叫天演《年羹尧》，使真刀真枪开打，不慎被刺瞎一眼，此后便以教戏为业，兼充武行头。外甥林树森得其亲传，故林早期艺名“小益芳”。盖叫天亦曾向其学习使鳝刀、软鞭等新式把子。民国二十七年(1938)起先后在上海戏剧学校和中华国剧学校任武戏教师。长子王少芳继承父业，亦演武净；次子王小芳演武生兼红生，其艺为林树森所授。

苗胜春(1882—1971)　京剧演员，河北省武清县人。少年时曾学义和拳并加入义和团，不久，入天津德胜魁科班，先学河北梆子，后改学皮簧，工文武老生及武生、武净，兼习文武丑。科班在津演出时，曾与余叔岩同台，在余的剧目中演丑脚。出科时逢慈禧、光绪丧事，不准“动响器”，与同行们远走海参崴演出，后流动搭班于关内外各地，曾多次与昆班、梆子班“两下锅”同台合作，因而见多识广。他扮相好，戏路宽，文武俱佳，昆乱不挡，在东北、山东等地均赢得较高声誉。清光绪三十一年(1905)来沪，搭老天仙茶园，与盖叫天等同台。民国元年(1912)与周信芳一起加入新新舞台，合作创演过现代戏《宋教仁》，从此定居上海，在沪演出四十余年。曾先后在大舞台、共舞台，黄金大戏院等剧场与南北各大名家合



作。他除在少数剧目中担任主演，长期大都担任配角，却将许多配角人物演成自己的“绝活”，与名家们同台，技艺毫不逊色，又不喧宾夺主；他脚色行当不固定，以里子老生为主，同时跨越几个行当，其代表作有《四进士》中的杨春（生），《失（街亭）·空（城计）·斩（马谡）》中的王平（生），在杨小楼主演的《连环套》中配演的朱光祖（武丑），在荀慧生主演的《翠屏山》中配演杨雄（生），在高庆奎主演的《逍遥津》中配演穆顺（生）以及林树森《走麦城》中的关平（武生），李吉瑞《独木关》中的老军（丑），程砚秋《锁麟囊》中的赵禄寒（生），黄桂秋《春秋配》中的乳娘（老旦），周信芳《青风亭》中的贺氏（老旦）等。此外，马连良曾称赞他在《春秋笔》中扮演的陶二潜（生）是“最满意配角”；俞振飞曾与南北十数位名老生合演过《玉堂春》，认为以他扮演的“蓝袍”刘秉义为最佳。在他主演的剧目中，《疯僧扫秦》是最负盛誉的一出。此剧由昆曲移植为京剧，是他的首创。他综合运用生、丑两个行当的表演方法，化妆、台步、唱念、表情各方面都很特殊，创造了别具一格的疯僧形象，此剧遂被报刊称为“苗派名剧”。文武老生演员后来纷纷上演此剧，皆奉苗为圭臬。二十世纪二十年代以来，苗长期在杜月笙的票房中担任总教习，后又长期住在杜公馆内，教过杜月笙《落马湖》等剧。但他从不倚势凌人，却借助这一身份，为同行作了许多排忧解难、济困扶危的事情，因而倍受同行尊重。三十年代以后，一些有影响的票房如和鸣社等，均以能邀他出任教习为荣。1952年离开上海舞台到苏州市少年京剧团教戏。1960年任南京市戏剧学校副校长。



冯叔鸾（1883—?）　戏曲评论家。名远翔，别署马二先生，书室名啸虹轩。河北涿州（今涿县）楼桑村人。剧评家冯小隐之胞弟。幼年在北京常随兄出入于各戏园，久而成为京剧知音。青年时离京谋职，曾在海州中学及苏州任教员。民国元年（1912）秋到沪，开始在各大小报上撰写剧评，渐有声于剧界、报界。次年春应聘任《大共和日报》主笔，始用“马二先生”笔名。此外，《神州日报》、北京的《亚细亚报》、《时事新报》、《中华新报》、天津《华北新闻》、《大公报》等，都刊有其剧评。民国三年初专为编辑《图画剧报》，“日为戏论、剧评一二篇”，后又创办主编《俳优杂志》，撰《新旧剧根本之研究》一文，对京剧改良发表见解。同年剧评集《啸虹轩剧谈》出版，颇为剧界所重。遂成为上海有影响的剧评家。后《晶报》、《大报》等创刊时，他均为主要作者。民国二十五年《大公报》上海版创刊，为副刊“大众俱乐部”主编，并于4月1日在该报发表文章谈蹦蹦戏（评剧），把当时白玉霜等人在上海演出的评剧贬为“不值方家一盼”、“不登大雅之堂”的粗劣艺术品而加以讽刺，几天后阿英（钱杏村）在《大晚报》上撰《蹦蹦戏杂说》一文，对其排斥、贬低民间地方剧种的偏见作了反驳，以此引起了上海文化界对民间地方戏曲的一场争论。“八·一三”事变后，还著有红楼戏《夏金桂自焚记》（刊《俳优杂志》）及旧派言情小说多种，是鸳鸯蝴蝶派作家之一。

裘广贤（1884—1953）　越剧班主。浙江嵊县崇仁镇人。出身农家，经商度日，粗识

文字，酷爱戏曲。当“女子的笃班第一舞台”(戏班)因施银花辍演而营业艰难时，裘曾接任班主(改名“新光剧团”)，于惨淡经营中取得带班经验。民国十九年至三十三年(1930—1944)先后与人并股，连续以“高升舞台”为名开了三期女子越剧科班，俗称“老高升”(收徒二十三人)、“小高升”(收徒二十余人)、“小小高升”(又称“新高升”收徒近三十人)。除聘师傅教学外，裘本人亦自编自唱，自任乐师，辅助教学活动。裘治班向以严格正规著称，其口头禅为“清白做人，认真做戏”。每逢戏班营业萧条时，裘即竭尽己有，维持全班生计。故被称为带班“笃牌”(即王牌)，与被称为教师“笃牌”的金荣水合称为越剧界的“两块笃牌”。由于教学有方，管理得法，三期“高升”成绩斐然，从“高升”出科的演员，在上海成名的为数不少，如“老高升”的筱丹桂(花旦)、贾灵凤(小丑)、周宝奎(老旦)、商芳臣、钱秀灵、筱灵凤(老生)、张湘卿、汪秀贞(小生)、裘大官(大面)、“小高升”的张茵(艺名“粉牡丹”)、白牡丹(花旦)、水上飘(武生)、钱鑫培(老生)、鲍玲贞(小丑)，“小小高升”的邢桂芬(老生改小生)等。

1950年，剧团废除“老板”一职，裘除经营戏班外别无谋生本事，乃失业潦倒。仅靠“高升”旧日弟子接济度日，直至去世。

丁少兰(1885—1939)　沪剧演员。原名丁建生。上海市川沙县人。童年就读于私塾。十八岁以卖洋袜为业。因其叫卖声调和语言生动悦耳，为本滩艺人施兰亭赏识。清光绪三十一年(1905)拜施为师，习生行，兼串丑、里。初演于茶楼。民国五年(1916)2月进入刚开张的天外天游艺场，均为坐唱形式。民国七年在花世界演出时，与孙是娥、刘子云合作，率先改坐唱为化装表演，又共同编演了沪剧史上最早时装幕表戏《离婚怨》。其后，自组“少兰社”、“婉兰社”，演出于先施、天韵楼、小世界等游艺场。民国七年随施兰亭赴天津演出，后又数度演出于汉口。民国二十年起常在松江等县演唱。其嗓音清脆响亮，唱腔流畅平稳。曾与孙是娥、丁婉娥、丁秀英合作灌制唱片《小开店》、《叹穷》、《小分礼》等约四十余张。



(图右左为少兰)

张荣奎(1885—1947)　京剧演员。原籍江苏苏州，生于北京。父文亮，系由吴入京之名伶。荣奎幼入小荣椿班，习文武老生。武戏得自杨隆寿亲授，文戏则受教于贾丽川。民国七年(1918)来沪，先后在老共舞台，大舞台搭班。其间曾一度执教于南通伶工学社。民国十七年经郭仲衡介绍至天津任票友叶晨夏的家庭教师。民国二十一年后长期在沪以授徒教戏为业，除业务戏外，极少公演。

张基本功扎实，文武唱做俱佳，靠把戏尤为所长。《定军山》、《武昭关》、《战太平》等演

来工架稳健洗练，声容并茂。在《拿高登》、《长坂坡》、《训弟》(见图)等武生戏中也能见出步法矫健、气势雄伟的特点。当年已负盛名之余叔岩的靠把戏，也曾得其指点。正式弟子有范叔年、王又宸、张文涓、朱兰春等；名票王淮臣、薛家声也系其弟子；高盛麟、李少春均曾向其问艺。他收徒标准极严，一旦列入门墙，即倾全力以教。弟子中有不纳束修者，亦从不索取。张对公益事业极为热心，临终前数日，尚在义务戏中抱病与姜妙香合演《镇澶洲》一剧，所演岳飞依然神采奕奕。卒后葬于真如梨园公墓。由梅花馆主郑子褒撰写墓志，和鸣票房出面为其主办丧事，戏曲界同人前往送葬者甚众。子少奎习老生，幼奎习花脸。





李桂春(1885—1962)　京剧演员。艺名小达子。河北霸县人。出身贫苦，十三岁进永胜和科班习梆子文武老生，二十三岁出科搭班天津金声园，开始向高福安学京剧短打武生戏，继又私淑李吉瑞习长靠戏。擅演梆子《回荆州》、《蝴蝶杯》、《南天门》及京剧《凤凰山》、《风波亭》、《酸枣林》诸剧。以京梆两下锅演于天津、青岛、哈尔滨各地，崭露头角，民国二年(1913)应上海丹桂第一台邀请，与龚云甫、朱幼芬等同台，后至江、浙一带演出。除经常贴演其拿手的传统剧目外，尤以排演连台本戏著称。民国五年4月8日，于上海大舞台首演的《宏碧缘》，是和赵如泉、贾璧云等合作排演的第一台连台本戏。后与张文艳等合作排演《狸猫换太子》，先后九年，连演三十二本，轰动剧坛，影响全国。他在剧中前饰陈琳，后演包拯。所演包公，无论出场、到位、就座、转身都有规范，如重鼎回旋，行腔念白，狠劲有力，洪亮清晰。同行对他深表钦佩，谓其所演包公之气质、动作、音韵、言词、服饰、化妆等均恰如其分，因有“活包公”之称。南派包公的唱词、做派、脸谱、服饰，经他改革，沿





用至今，奉为典范。他在《凤凰山》中饰演薛仁贵，与盖苏文照面时，一句导板“你老爷姓薛名礼字仁贵呀”，长腔嘎调，能得两个满堂彩。再如《风波亭》演到岳飞奉召回京，辞别乡亲时，置自身的生命于度外，反而宽慰百姓的演唱，听者无不动容，又如见张保被杀，岳飞顿足甩盔，蒙发盖面，悲怆痛哭，情景扣人心弦，因此同行中说：“拣不出第二个演员能这样入戏。”在乐队改革方面，他大胆地把广东音乐糅进《大红袍》等海瑞戏中，使人耳目一新。此外，他排演的《姜子牙卖面》、《泥马渡康王》、《孙庞斗智》、《镇国高廷赞》和《全部打金砖》等本头戏，都有不同程度的创造和革新。正当他大红大紫的时候，因不甘受恶势力的凌辱，于民国二十六年愤然回津闭门教子。并创“鸿春社”科班，培养了一批家乡子弟，中华人民共和国成立后曾任河北戏曲学校校长，虽古稀高龄，还常作示范演出，功力不减当年。有三子一女继承父业，次子李少春艺兼文武，享有盛名，三子幼春师承郝寿臣，为中国京剧院花脸演员，幼子新春习老生，为北京京剧院五团副团长，女儿李宝荣习余派老生，隶天津市京剧三团。

徐凌云(1885—1965)　　昆曲曲家。字义杰，别号暮烟主人。浙江海宁人。少时，受家庭影响喜好昆曲。十九(一云十八)岁登台彩串，沉浸昆曲活动六十年。曾从沈斌泉、沈月泉、周凤林等昆曲前辈学戏，生、旦、净、丑诸行，无所不能，尤擅身段繁重的工架剧。“各类角色表演恰到好处，不瘟不火”(赵景深《昆剧表演一得·三集序》)。代表剧目有《安天会》、《芦花荡》、《嫁妹》、《梳掷》、《惊丑》、《借茶》、《活捉》、《见娘》、《跪池》等。演《水浒记·借茶》中张文远，初见阎惜姣，为其色相所迷。徐演出时，将脖子微微伸直，扇子放在眼前做一个身段，目不转睛地盯着阎，将贪色的书吏形象表现得淋漓尽致。在《风筝误·惊丑》中，表演詹爱娟的庸俗、鄙陋，入木三分。故在南昆中，享有“徐家做，俞家唱”之誉，世人称其与红豆馆主(溥西园)为南北二怪。



民国十年(1921)，徐与张紫东、徐镜清、孙咏雩、贝晋眉及穆藕初等集资在苏州创办昆剧传习所后，又积极资助仙霓社，将其箱底行头捐“传”字辈艺人。先后主持过青社、嘤求社、钧天社及赓春社等业余曲社活动，其中赓春曲社活动时间最长，影响较大。民国年间海上曲友后起之秀，大半为其门墙桃李。他积极支持北方昆曲韩世昌、白云生等及宁波昆曲(甬昆)林四龄、徐金生等来沪演出，亲自推销戏票，借与服装，为促进各地昆曲交流尽力。中华人民共和国成立后，执教于上海戏曲学校，并将其艺事心得整理出版《昆剧表演一得》三集，辑昆剧折子戏表演艺术数十出，还与赵景深、俞振飞等合著《昆剧曲调》；另有未完稿《看戏六十年》。他与子子权(工副净)及韶九(擅巾生)，并称“一门三杰”。

张聿光(1885—1966)　　戏曲舞台美术家、图画家、美术教育家。浙江绍兴人。早年自学绘画，擅长国画。清光绪二十六年(1900)以后，任职于上海一家兼营照相业的药房，主

要从事布置橱窗和绘制照相背景的工作。光绪三十四年，潘月樵和夏氏兄弟创建上海新舞台，需要对传统舞蹈美术加以改革，采用新式布景，就聘请已在国画界小有名气的张聿光担任布景主任，月薪一百二十两银子。当时，一个由外国人组成的A、B、C业余剧团常在兰心戏院演外国戏剧。张聿光受到西方话剧写实布景的启发，开始设计、绘制舞台布景，并取得成功，从此他声誉雀起，上海各剧院竞相聘请他为舞台美术设计。民国十五年(1926)张聿光进明星影片公司，任美术主任，开创我国电影美术设计的先例。中年后，侧重于国画创作，他的中国画取材宽广，构图新颖，能熔中西画法于一炉，故画室题名“冶欧斋”。法国国立博物馆、德国柏林艺术馆，均藏有他的作品。张聿光还从事美术教育工作，民国三年担任上海美术专门学校校长，民国十七年任新华艺术专科学校副校长。后起的著名画家谢之光、胡亚光、赵吉光、胡旭光、张光宇、严企光等均出于他的门下。中华人民共和国成立后，张聿光为上海中国画院画师。

张聿光设计、绘制的布景，多为写实画，在画法、笔法上，他重视观察现实生活，取法自然，又吸收西洋画法，采用透视原理，以期绘画的布景真实、生动。新舞台的舞台布景一般均要高过六米，宽九米，每次设计、绘制布景，张聿光总是与夏月润等一起，出去参观园林、厅堂、庙宇等，甚至去苏、杭等地，实地搜集素材，回来后用“比例格”放大，根据剧情需要，逼真地画成软片。一次，为了设计一场公堂戏的布景，夏月润千方百计托人去衙门疏通，让张聿光进衙门实地了解公堂情况，然后再设计绘制布景。由于张聿光以国画为基础，汲取了西洋画法，运用光线的强弱、色彩的明暗，以及透视角度等原理，绘制的布景，形象逼真，生动，大大加强了时装新戏的吸引力。以后，他又绘制了一批用薄板做的立体硬片布景，还运用转台、灯光等特技，创造出各种神奇变幻的机关布景，很受观众的欢迎，成为当时著名的京剧舞美革新者。

马潮水(1885—1974)　越剧男班演员、编导、教师。浙江嵊县崇仁镇人，出身厨师家庭。二十岁时拜相来炳为师，学习“落地唱书”。两年后，作为首批将“落地唱书”发展为“小歌文书班”(又名“小歌班”、“的笃班”)的艺人之一，登台演出，开创了越剧的雏形。此后在浙东、浙北城乡流动演出数年。民国七年(1918)，率先进入上海演出，但因当时艺术粗糙，营业萧条而告失败。民国八年，与卫梅朵、马阿顺、张云标、王永春、白玉梅等二十九人再进上海，联合流落在沪的十几人，经过整理剧目，改革艺术，上演于闸北“明星、第一戏院”，终于打开局面。马在《碧玉簪》中饰李廷甫，在《琵琶记》中饰张公，均取得成功。此后，马作为著名老生活跃于上海舞台。除《碧玉簪》、《琵琶记》二剧外，《梁山伯与祝英台》、《孟丽君》、《珍珠塔》、《百花台》等都是他的擅演剧目。唱腔以丝弦正调为主，对越剧音乐板腔体系的初步形成有一定贡献。

他天资颖悟，常在剧本编写上显示才能。《碧玉簪》便是以他为主笔，用宣卷本《李秀英宝卷》为蓝本，参考了“东阳班”(婺剧)的情节结构，集体改编而成的。其余如《琵琶记》、《梁

祝哀史》、《孟丽君》等早期剧目，无不渗透着他的心血。三四十年代，马由演员转为“派场师傅”（近似导演），仍热心于剧目编写，如《孤孀泣血记》、《棒打鸳鸯飞》等，由小白玉梅等在大新游乐场演出。

马自登台后即收教艺徒，如“的笃班”名旦金锡芳便是他的高足，四季春班师傅鲍金龙。则是他的再传弟子。五十岁以后，马更以主要精力教授艺徒和指导排演。曾在上海科班“少少越剧团”和“忠孝班”任教，培养出陈少春、袁少珊、郑忠梅、李忠萍、戴忠桂等“少”字辈、“忠”字辈演员。中华人民共和国成立后先后担任浙江越剧团、嵊县越剧团的导演和教学工作，并为嵊县创办“越剧之家”而热心奔走。

马潮水为人耿直，曾为姚水娟错划“右派”而愤然辞职。退休后穷居山村钓鱼打鸟，凡有客至，以所获野味飨客，八十余岁仍乐此不疲。

王锦荣（？—1949）　服装描花师。江苏苏州人。清光绪二十九（1903）在上海学艺，三年后在南市傅家街大庆里自开戏装作坊王记绘画庄，专绘戏曲服装、寿衣等纹样。前后共带徒弟二十多人。为“申泰”、“叶森泰”、“吴生泰”、“杨恒隆”、“蒋顺兴”等戏衣号描绘行头及婚丧喜庆所需之服装等花样。谭鑫培、杨小楼等北方京剧演员来沪演出的行头也大多请他绘制纹样。民国二十六年（1937）店铺迁至广东路，次年又迁至九江路。民国二十九年和徒弟谢杏生合股经营，由谢继承其业。

刘豁公（生卒年不详）　戏曲评论家、作家。名达，号梦梨，别署哀梨室主，以字行。安徽桐城人。早年在安徽陆军学校学习，清光绪三十二年（1906）入保定军官学校速成班，学骑兵。一年半后毕业，回安徽将校讲习所任区队长、教官等职。辛亥革命中又先后当过南京铁血军马队营连长、福建警备队连长、都统副官等职。后脱离军界，在安徽《民碞报》担任主笔，开始从事戏曲评论和编写小说。不久，来到上海，以天蟾舞台、丹桂第一台、大舞台等演剧场为活动中心，广交剧界朋友，一面为各大小报刊撰写剧评，一面又为各舞台编写新戏。民国六年张勋在北京复辟清室，他随即为上海天蟾舞台编了《复辟梦》（又名《彼复共和》）加以讽刺，大受欢迎。以后又相继写《大观园》、《香妃记》、《饯春》、



《孽海惊涛》、《蔡文姬》、《陈圆圆》、《交换条件》等剧。民国七年2月民国八年4月上海交通图书公司和上海中华图书集成公司接连出版了他的《戏剧大观》和《京剧考证百出》，其名声更为戏曲界人士所知。此后长期居留上海，从事京剧研究和评论，编辑戏曲报刊。自二十世纪二十年代至四十年代，他撰写的剧评主要有《哀梨室戏谈》（散见于《申报》、《戏杂志》、《心声》、《游戏世界》、《戏剧月刊》等）、《春航小史》（1922年1月、3月《游戏世界》第八、十期）、《小剧谈》（1920年10月至11月连载于《申报》）、《我的评剧论》（1922年5月《戏杂志》）等。由于他与戏曲艺人交往广泛，对京剧历史、掌故、观众口味了解颇详，故其文

字很受内外行注意。时与海上漱石生、梅花馆主、马二先生、苏少卿等同为上海有影响的剧界 文人。他编写的报刊有《心声》(1924 年)、《雅歌集特刊》(1925 年)、《兰社丛刊》(1927 年)、《戏剧月刊》(1928 年)、《时事新报》副刊《戏曲》(1932 年)、《神州日报》副刊《戏剧》(1946 年)等。其中《戏剧月刊》戏曲史料丰富,是当时办刊时间较长,发行量最大的戏曲刊物。他还作有旧派小说多种,如《沧桑记》、《燃藜奇采录》、《小镜头》、《孽海孤鸳》、《拆白伟人传》等。四十年代末去台湾,晚年情况不详。

崔少华(1887—1952)　扬剧演员。原名睢长荣。江苏仪征人。二十五岁时下肢瘫痪,为香火戏艺人抄写神书,因而熟悉了香火戏唱本,二十八岁病愈后,随师许长华,在仪征、六合山村演出"大开口",二十世纪二十年代,与潘喜云、卞忠发、朱天福、刘捷三等,在上海方浜路齐云楼茶馆演出,成为大开口中最早走上舞台的演员之一。民国十六年(1927),又将白里红、戴玉花、许桂芳、许桂芬、何巧珍、潘玉兰等女演员带上舞台,为"大开口"和"小开口"的合并,从而为形成扬剧做出了贡献。工老生,以诙谐风趣见长。能戏很多,并能编导,先后排演了几十部连台本戏,如《安邦定国志》、《惊天动地》、《龙凤帽》、《大闹三门街》、《五女兴唐》等。三十年代组织了上海淮扬伶界联合会,任主任。民国三十七年返乡,病逝故里。

尤彩云(1887—1955)　昆剧演员、教师。又名云卿,艺名小彩云。江苏苏州人。幼习堂名;后拜全福班陈聚林为师,又从名旦葛小香、丁兰荪习艺。工五旦、六旦,兼演正旦。他嗓音清丽,扮相秀美,表演以细腻、文静见长,为全福班后起之秀。长期随班辗转演出于杭、嘉、湖及上海等地,负有盛誉。

民国九年(1920)前后,他随全福班在上海新舞台、天蟾舞台、大世界等处演出。主演《南柯记・瑶台》(饰公主)、《青龙阵・产子》(饰夜珠公主)、《狮吼记・梳妆、跪池》(饰柳氏)、《渔家乐・渔钱、藏舟》(饰邬飞霞)、《占花魁・受吐、独占》(饰花魁)、《牡丹亭・游园、惊梦》(饰杜丽娘)、《长生殿・絮阁、惊变、埋玉》(饰杨贵妃)等戏。民国十一年夏,应聘为昆剧传习所教师,主教旦行(五旦、六旦、作旦、正旦等)。教戏认真,先后传授了《进美》、《采莲》、《说亲》、《回话》、《佳期》、《拷红》、《借茶》、《断桥》、《思凡》、《下山》、《楼会》、《番儿》、《借扇》、《卖子》、《投渊》、《斩娥》等折子戏。朱传茗、张传芳、华传苹、姚传芗、刘传蘅、王传蕖、方传芸等均曾受其教益。传习所停办后,在上海、杭州、南京等地为曲友"拍曲"、"踏戏"。民国二十七年 10 月 5 日,仙霓社在沪东方书场演出,他与原全福科班名角沈盘生、施桂林同台客串《游园》、《惊梦》(尤饰杜丽娘)等。中华人民共和国成立初,任教苏州市少年宫剧团。1954 年 3 月转入苏州市民锋苏剧团为昆剧教师。

应宝莲(1887—1956)　京剧演员。安徽宁国人。出身梨园世家。祖父应凌云为徽班著名花脸演员,清同治、光绪年间隶金桂、天仙茶园,以演《八达岭》之常遇春、《战宛城》之典韦等享名一时。父应春奎演老生,名不甚著。宝莲幼年随父辈在上海学艺,工武生。曾

受教于前辈武生张顺来等。十余岁时，偕弟应月樵（二路武生）搭水陆班流动演出于杭嘉湖一带。二十岁左右返沪，崭露头角。宣统二年（1910）后，长期隶大舞台，先后与赵如泉、吕月樵、贾璧云、毛韵珂等同台。民国五年（1916）汪笑侬来沪演出《张松献地图》，由周信芳饰刘备，王鸿寿饰关羽，冯志奎饰张飞，应饰赵云，一时誉为最佳阵容。他戏路极宽，长靠、短打皆所擅长，为南方京剧武生中代表人物之一。所演《伐子都》、《战冀州》、《花蝴蝶》、《翠屏山》等，均有独到之处。在《花蝴蝶》中，除上栏杆有许多惊险动作外，“采花”后越墙逃走时，穿厚底靴穿越并排六张桌子，《战冀州》中扎靠翻虎跳踺子等“长筋斗”，亦为他首创。中年后多演文武老生戏，如《风波亭》、《李陵碑》、《上天台》等，有时还反串花脸、小丑、花旦、老旦，演老旦戏《目连救母》，在“五鬼捉刘氏”一场，仿《金钱豹》的孙悟空，接叉摔锞子，最后从四张桌子上“台蛮”翻下。此戏是他后期常演剧目，仿效者颇多。二十世纪四十年代后，渐沦为班底。中华人民共和国成立后曾参加新中国京剧团。1951 年为抗美援朝捐献飞机大炮义演，与苗胜春合演《莲花湖》，年过花甲，仍能翻硬“抢背”。1953 年后参加上海京剧院，课徒授艺，直至去世。



郑正秋（1888—1935）　戏曲评论家、新剧和电影艺术家。原名芳泽，号伯常。广东潮阳人。出身于富商，幼年随家人来上海。聪慧过人，先后入私塾和洋学堂求读。十四岁在上海育才公学肄业，参与其父的鸦片生意。后资产亏蚀过半而弃商投身文艺，对京剧产生强烈兴趣。清末，他和一些革命进步人士交往，以“药风”的笔名，在当时鼓吹革命的《民呼日报》、《民吁日报》、《民立报》上发表以“丽丽所剧谈”为总名的剧评文章，开上海报载剧评之滥觞。因其剧评生动活泼，绘声绘色，于品评艺术外对伶人品德督之甚严，受到读者欢迎和舆论敬重。民国元年（1912）自办《图画剧报》提出改良旧剧，提倡新剧的主张。认为戏剧应是“改革社会，教化群众”的工具。此时还一度出任上海《民言报》的戏剧编辑，又在《民权报》、《中华民报》等开辟专栏，发表剧评文章。民国元年，谭鑫培到上海新新舞台演出《盗魂铃》，看客李本初因喝倒彩受“新新”老板黄楚九门下的殴辱，引起诉讼。郑在报上撰文为李鸣不平，被时人誉作“不畏强御的剧评家”。民国二年后投身于新剧（文明戏）和电影活动，组织和参加过新民、鸣民、大中华、药风等新剧社团，以及亚细亚、新民、明星诸影片公司，编演过新剧《恶家庭》、《血手印》、《空谷兰》以及《难夫难妻》、《自由花》、《姐妹花》等影片，为中国新剧及电影事业的开拓者。



冯子和（1888—1942）　京剧演员。本名旭，字旭初，号春航，别号晚香庵主。江苏吴县人。父冯三喜曾为北京四喜班旦脚演员，清同治六年（1867）与夏奎章等来上海。子和自

幼随父习青衣、花旦，十二岁入丹桂茶园“夏家科班”，师从夏月珊。半年后登台，因其唱做酷似名青衣常子和而被称为“小子和”，后即改名冯子和。光绪二十八(1902)花旦路三宝到上海丹桂茶园演出，冯曾向其问艺，得益颇多。光绪三十年得夏月珊支持进商务印书馆所办学堂，边演戏边从外国人习英语、西洋音乐和舞蹈，后转入育才学堂。其间曾与孙菊仙同台，得孙提携，多次合作演出《三娘教子》。

冯主张戏剧应以改良社会和启迪民智为己任，因而除演出传统戏《三娘教子》、《花田错》、《鸿鸾禧》、《贵妃醉酒》、《儿女英雄传》外，又热衷提倡内容进步的新编清装或古装戏，清光绪三十年和夏氏兄弟在丹桂茶园以《玫瑰花》一剧开风气之先。新舞台建立后，又排演《妻党同恶报》、《新茶花》、《恨海》(一名《情天恨海》)、《江宁血》、《贞女泪》(一名《刑律改良》)、《黑籍冤魂》、《冯小青》、《红菱艳》、《杜十娘》(即《百宝箱》见图)、《花魁女》、《孟姜女》、《薄汉命》等，时称“醒世新剧”。



为使面部秀丽，眉目传神，冯改进贴片子的部位，并试用加深眼圈的手法，进一步美化了旦脚的面部妆扮。还曾参考仕女画装束，试制新式头套和头饰，后为梅兰芳所借鉴。他跷功扎实，但认为硬跷费功吃力，故设计了改良软跷，演《红菱艳》时，即不再用硬跷。擅演悲剧，一至八本《血泪碑》和《恨海》为其代表作。柳亚子曾以“幽娴贞静，容心不佻，缠绵悱恻，啼笑皆真”形容其扮相、风度和表演，并编有品评其剧艺的诗文集《春航集》。

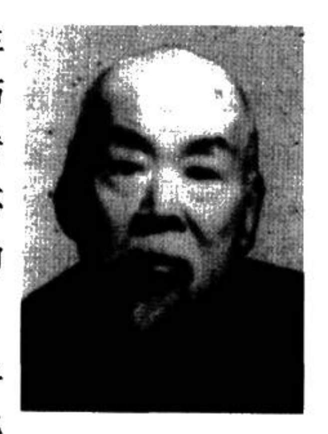
冯积极追随时代潮流，具有爱国、民主思想。辛亥革命时曾在潘月樵、夏月珊领导下参加攻打上海江南制造局的战斗，又经柳亚子介绍加入南社。因痛感艺人没有文化之苦，于民国十一年(1922)创办“春航义务学校”，动员同行免费入学读书，学员达五六十人，其中有不少是已成名的演员，如赵桐珊、王灵珠、周五宝、杜文林、李少棠等。

除了长期以上海为基地，进行演剧活动外，冯还到杭州、南京、苏州、汉口等地献艺，在江南一带负有盛誉。民国十二年后因身体发胖，嗓音暗哑脱离舞台，到胶济铁路工作数年。民国二十六年回沪定居，悉心课徒授艺。弟子有吴继兰、王熙春、华慧麟、李丽华、杨耐梅、云燕铭、袁灵云等。次年被黄金大戏院聘为编剧，作有《温如玉》(周信芳主演)、《紫荆花》(一名《姐妹花》，金素琴主演)，皆脍炙人口。民国三十一年 4 月 9 日在马霍路(今黄陂北

路）马德里寓所病逝。

武旭东（1888—1956）　淮剧演员。又名万东。江苏盐城冈门（今龙冈）军营人。幼读私塾，习中医，后拜徽班演员李峙为师，并随香火艺人学做“童子”，参与早期“香火戏”、“三可子”与“皮夹可”等演出。工青衣花旦，以《秦雪梅吊孝》、《蓝桥会》等戏演于盐城、阜宁各乡镇。民国七年（1918）逃荒来上海，初做劳工，二十世纪二十年代初联络同行艺人建“武旭东班”，首演于南市三合街三义戏园。后改演老生，吸取京剧麒派老生表演特长，按其嗓音条件开创低音调的衰派老生唱法。擅演剧目有《南天门》、《桑园寄子》、《扫雪打碗》、《清风亭》、《人不如狗》、《七里长桥》、《李毓昌放粮》、《孙庞斗智》等。他在淮剧界向有“通天教主”之称。许多有成就的淮剧演员如尹麒麟、仇孟七、马麟童、刘鸿奎等，皆投奔其门下，其中女徒武云凤、武金凤、武银凤、武桂凤、武美凤、武彩凤、武秀凤，称为“七条凤”。抗日战争胜利后，班名改为“武家班”，后名日升淮剧团，武主要从事管理与编戏。他性情耿直，热心公益，民国十六年曾参加上海第三次工人武装起义，后又协助骆宏彦等创办“江淮戏公会”和“淮剧联谊会”。中华人民共和国成立后为整理淮剧传统剧目做出过贡献。弟鹏程、媳云凤、侄女小鹏等均系淮剧演员。

陈秀华（1888—1966）　京剧教师、演员，原籍江苏苏州，生于北京。祖父陈寿山，演小生、为清“内廷供奉”，父陈啸云，为梅巧玲弟子，唱青衣。秀华八岁在北京从著名老生贾丽川习艺，工老生，师承“谭派”。他嗓音宽亮，韵味醇厚，功底扎实，文武昆乱不挡，少年时即以陈喜奎的艺名享誉京津。由于唱工、身段、做派均酷似谭鑫培故有“小鑫培”之称。



二十岁后陈秀华因倒嗓未能恢复嗓音，便放弃舞台演出而从事教戏。四大须生之一的杨宝森便是他由开蒙，以后数十年间他一直对杨悉心辅导，关怀备至。杨倒嗓后嗓音变得宽厚有余，高昂不足，缺乏“立音”，他便协助杨根据自身条件，在“余派”的基础上，创造了婉转清醇、朴实淡雅的腔。“杨派”唱腔得以形成，秀华功不可没。

民国二十年（1931）他应李桂春之邀来沪，担任李少春教师。从此定居上海，在沪收徒教戏。他对京剧老生各个流派的行腔、吐字都有研究，深得其中三昧，称得上腹笥渊博，剧艺精深。在教学中又能根据学生的不同特点，因材施教，成效卓著。一生中曾教出过许多著名演员，除杨宝森，李少春外，刘宗杨、孟小冬、梅葆玥等均受过他的教益。1956年他应聘担任上海市戏曲学校京剧教师。

盖叫天（1888—1970）　京剧演员。原名张英杰，号燕南。河北高阳人。工武生。其兄张英甫、张英俊幼年离家出外学戏。盖八岁时进天津隆庆和科班学戏，先学武生，开蒙戏为《探庄》、《蜈蚣岭》（见图）、《打虎》、《夜奔》等。清光绪二十六年（1900）到上海天仙茶园搭



班，改学老生，由陈福奎教授《马芳困城》、《打金枝》、《三娘教子》等，不久在天仙茶园初次登台饰演《打金枝》中的唐皇。后在汉口、杭州、苏州等地演出。十三岁时以盖叫天的艺名在杭州天仙戏馆搭班演出。十四岁到上海参加王鸿寿任班主的玉仙茶园，曾与赵如泉、谢月庭等同台演出。十五岁在上海春仙茶园演出《白水滩》、《伐子都》等戏，渐渐改演武生戏。先后与汪笑侬、吕月樵、水上飘等同台。曾与汪笑侬、吕月樵同演全部《目连救母》。同年倒呛，正式改演武生。光绪三十四年盖先后在上海歌舞台与丹桂第一台演出，辛亥革命后，曾几次到北京演出。民国三年至民国七年（1914—1918）在上海天蟾舞台期间曾与冯子和、赵君玉、小杨月楼、林树森、何月山等同台演出新编的《年羹尧》、《劈山救母》、《十美图》等剧，又先后与荀慧生、马连良、尚小云、时慧宝、常春恒、郑法祥等同台演出《宝莲灯》、《七擒孟获》等剧，与金少山、赵松樵等合演《楚汉相争》。其演出风格受南派武生创始人李春来的影响很深，又广泛吸收京、昆及地方戏中各派武生和其他行当的表演艺术，融化舞蹈、话剧、电影、曲艺及传统武术的表演方法和特点，并通过观察生活中各种人物形象及自然界各种物象活动姿态，以丰富塑造人物的艺术手段。他创造了多种武打动作及刀枪把子打法，如单刀枪、六合枪、莲花枪、太极剑、钟馗剑，还创造了乾坤圈舞等。民国十二年在共舞台创排《西游记》，创造了舞双鞭及脚舞双圈手弹琵琶等技巧。二十世纪三十年代中期开始钻研武松戏，民国二十三年在上海大舞台与陈鹤峰合演《狮子楼》，他饰演的武松纵身从两丈多高的“楼上”燕子掠水跳下时，因发现饰演西门庆的演员还躺在地上，于是在空中紧急闪身，落在“西门庆”的身旁，但由于用力过大，落地时右腿骨折断，剧痛难忍。为了维护武松的英武形象，他用左腿支撑，以金鸡独立的亮相坚持到落幕。在治腿过程中更是表现了惊人的毅力，医生不慎接骨错位，为了挽救艺术生命，他毅然将愈合的腿骨重新摔断，另请医生接正。腿伤痊愈后，重在上海更新舞台出演头二本《武松》，从打虎起直至逃亡，先后演出三个半月。抗日战争时期，盖先后在黄金大戏院，卡尔登大戏院、天蟾舞台等处演出，同台的有俞振飞、吴素秋、叶盛章、金素琴、高盛麟、云燕铭、李万春等。



盖擅长短打武生，在长期舞台表演实践中，形成了以“武戏文唱”为标志的“盖派”表演艺术。其代表剧目有全部《武松》、《一箭仇》、《恶虎村》、《垓下之战》等。因其性格刚直、演艺精湛，赢得了“江南活武松”的赞誉。

盖派艺术注重刻画人物形象，强调精、气、神的完美统一及造型美与动态美。所演武戏

中每一个人物的一戳一站都不离开人物的性格和剧情。他演的武松，不仅充分刻画人物英勇而心细、激愤中保持沉稳的性格，而且有层次地展现出这位英雄在坎坷的人生遭遇中，性格逐步发展直到成熟的过程。他塑造人物时，无论扮相、动作、步法、身段、舞蹈、开打，都刻意追求美；又运用"要正、正中求草"，"要圆，圆中求方"等原则，使舞台形象具有雕塑美、动态美及节奏感。无论是《狮子楼》中武松前弓后箭步，背手执刀的亮相，《恶虎村》中黄天霸鹰展翅的身段都显得光彩照人，有很高的审美价值。他还重视舞台整体构图美，使整个舞台呈现一幅美的图画。

盖重视艺术理论总结，提出了"真真假假"、"真假难分"以及"布景在演员身上"等艺术表演思想。其著作有《粉墨春秋》(何慢、龚义江记录整理)、《燕南寄庐杂谭》、《盖叫天表演艺术》。

1952年，盖参加第一届全国戏曲观摩演出大会，演出了《十字坡》(《武松打店》)，获文化部颁发的荣誉奖。1956年，文化部举行盖叫天舞台生活六十周年纪念活动，再次授予他荣誉奖。他发表了题为《生我者父母，知我者共产党》的文章。同年当选为中国戏剧家协会浙江分会主席。曾由上海电影制片厂拍摄过影片《盖叫天的舞台艺术》和《武松》。"文化大革命"中，盖惨遭迫害，于1971年1月15日在杭州逝世。子张翼鹏、张二鹏、小盖叫天及孙张善元，均为京剧武生演员。

姚民哀(1889—1939)　　戏曲、曲艺评论家，戏曲报刊编辑，小说、弹词作家兼演员。原名朕、字尧；改名民哀，字天亶；又名朱兰庵。笔名、别名、斋名有乡下人、社员、小妖、老匏、护法军、筝声琴韵楼、花萼楼、息庐。祖籍安徽桐城，曾祖起定居江苏常熟，为清朝散文大家姚鼐后裔。父亲朱寄庵是有名的弹词演员，因不为姚家所容，故从母姓。姚民哀高小毕业后以教书为业。不久弃教从艺，随父习唱弹词，并取艺名朱兰庵。在江苏、浙江鬻艺时，姚结识了不少革命党人。辛亥革命爆发后，他赴沪参加起义，在光复军中任文书，在此期间参加过光复会、中华革命党、南社，后又与胞弟朱菊庵拼档，说唱苏州弹词《西厢记》有名于时。因从艺多年，对南方京、昆、滩簧、评弹等剧种、曲种的发展演变了解颇详，民国七年(1918)周剑云编《菊部丛刊》，他在其中发表《南北梨园略史》、《南部残賸录》、《歌场野获录》、《谭鑫培来沪之回溯》等文。民国八年12月至次年7月，《申报》连续刊登了他的《仙韶寸知录》(分论昆曲之高雅、人才、剧目、音韵、角色、后台规则、服装、曲牌等题目)和《丹桂闻歌》(1919年12月连载)，民国九年又有《歌场闻见录》、《歌坛剩语》、《南部枝言》、《菊部轶闻》等长文。同时，他还在《晶报》、《游戏世界》、《新声杂志》、《新剧杂志》等刊物发表了许多戏史、戏论文章，一时成为上海剧评界风云人物。民国十一年4月为了更多地"谈谈现在和过去的戏"(《戏杂志发刊词》)创办了戏曲刊物《戏杂志》。该刊以刊登戏剧史事、新闻为主，内容涉及京、昆、新剧、滩簧、电影、弹词等，多方面反映了上海戏剧活动状况。在此前后他还编过《春声日报》(1921年)、《新世界报》(1921年)、《世界小报》(1923年)等。

姚民哀才思敏捷，手勤笔快，在与胞弟拼档说书时就涉足小说界，曾参与《小说霸王》杂志的编辑，作有《商妇琵琶记》、《江湖豪侠传》、《四海群龙记》、《山东响马传》、《荆棘江湖》、《民哀小说集》等长短篇小说二十多种，还编了《空谷兰》、《荆钗记》、《巧姻缘》三部弹词。不管是作小说还是撰戏论都是时间不长而收获可观。他的戏曲文章，或介绍剧种、曲种，或介绍演员，均以史为主，述而少论。民国十七年发表了《为什么要有戏剧》、《花萼楼浪漫剧谈》(均载《戏剧月刊》)，此后不再见他有此类文章面世。相传，抗日战争时期曾任伪职，为抗日部队所杀(一说仇人暗杀)。

周五宝(1889—1939)　　京剧演员。江苏南京人。父周来全，兄周四宝，均为南方徽班名丑。五宝幼承家传，京昆徽兼擅，曾先后在新舞台、大舞台、天蟾舞台等处演出。所演《洛阳桥》中的夏得海，《青石山》中的王道士，《晏婴使楚》中的晏婴，皆有绝技。在昆剧《春香闹学》中饰陈最良一角，塑造冬烘学究尤为出色。他注重刻画人物性格，饰演配角亦善于衬托渲染剧情，老艺人均乐于请他配戏。麒麟童(周信芳)在上海初露头角时，即与其同台，后长期合作，他对麒派艺术的形成起了重要作用。民国二十四年(1935)随周信芳由哈尔滨演出回沪后，即不常登台。其丑脚艺术对后辈很有影响，南方名丑刘斌昆等曾得其教益。(图中前排右起第一人为周五宝，第二人为冯子和；后排右起第一人为刘斌昆，第二人为周信芳，第三人为刘韵芳)



欧阳予倩(1889—1962)　　京剧演员、戏剧家。原名立袁，号南杰，艺名莲笙、兰音，笔名春柳、桃花不疑庵主。湖南浏阳人。祖父欧阳中鹄(号瓣薑)是清末船山学派著名学者。予倩六岁至十二岁在家塾读书，启蒙老师为唐才常。清光绪二十八年(1902)入长沙经正中学，同年冬赴日本，就读于成城中学。光绪三十一年冬回国，光绪三十三年初再次赴日本，先后在明治大学商科、早稻田大学文科学习。是年在东京参加"春柳社"，开始戏剧生涯。在春柳社时，常向吴我尊学唱京剧青衣，演过《桑园会》。宣统二年(1910)回国。辛亥革命后到上海从事新剧活动，同时刻苦向陈祥云(筱喜禄)、江梦花、林绍琴等学京剧青衣、花旦，向薛瑶卿学昆曲。民国元年(1912)底在张家花园第一次正式登台演出京剧《宇宙锋》。民国四年曾在上海丹桂园第一台和杭州西湖舞台作短期演出。民国五年春在上海搭丹桂第一台，和周信芳、冯子和、吴彩霞等合作，正式成为京剧演员，开始从事京剧创作和演出。除演出传统戏外，他主要以自编自演的红楼戏著名。如《宝蟾送酒》、《馒头庵》、《黛



玉焚稿》、《晴雯补裘》、《鸳鸯剑》、《大闹宁国府》等。当时上海演红楼戏的甚少，所以他演必座满。此外，还编演了《人面桃花》、《杨贵妃》、《潘金莲》等。并尝试用京剧表现现实生活，创作了不少时装戏，如《哀鸿泪》等。民国八年在南通绅士张謇支持下，用办学校的办法培养戏曲演员，创办了"南通伶工学社"和"更俗剧场"；民国十六年参加南国社；次年到广东创办过戏剧研究所，培养戏剧人才。民国二十一年参加中国左翼戏剧家联盟；抗日战争时期，主持上海戏剧界救亡协会歌剧部，编写了京剧《梁红玉》、《桃花扇》，改编了《渔夫恨》等有强烈抗敌思想的剧目。民国二十七年被迫离沪到香港、桂林，为培养桂剧人才，革新桂剧剧目，宣传抗日救国做了大量工作，并编有桂剧剧本《梁红玉》、《渔夫恨》、《桃花扇》、《木兰从军》、《广西娘子军》、《搜庙反正》等。民国三十四年又到上海，和田汉、梅兰芳、周信芳等参加了上海戏剧界关于戏曲改革的理论探讨。

他的作品大都具有深厚的反封建色彩，在思想意义以及语言、结构等方面都有革新和创造。作为京剧演员，他的表演描摹生动，风格多样，林黛玉的多愁善感，宝蟾的调谑恣肆，尤三姐的刚烈豪爽，王熙凤的阴狠泼辣，杨玉环的雍容华贵等，无不给观众留下深刻印象。他既善于博采众长，继承传统，又具强烈的创造精神和革新意识。在上海共搭过丹桂第一台、笑舞台、新舞台、大舞台等班社。因表演上自成一派，曾与梅兰芳并称"南欧北梅"。他还以渊博的学识，丰富的艺术实践经验，为戏曲导演制的建立和戏曲史论的研究做出重要的贡献。

中华人民共和国成立后参加了第一届全国文学艺术家代表大会，曾任第一届全国政协委员和第一、二届全国人大代表，中国文联常委、副主席，中国剧协副主席、中国舞协主席、中央实验话剧院院长、中央戏剧学院院长。主要著作有《自我演戏以来》、《欧阳予倩戏剧论文集》、《欧阳予倩文集》等。

金寿生(1889—1963)　昆曲曲师。又名受生。浙江嘉兴人。早年为嘉兴"金声奏"堂名班有名老生。对昆曲修养精深，凡唱念吐字行腔、四声阴阳，均具传统规范。民国五年(1916)到上海，以教昆曲与掀笛伴奏为业。请他拍曲教曲的，初以浙江同乡为多，因他来自嘉兴，苏帮笛师称之为"兴工"，后因拍教讲究，渐被名曲家赞赏。不论苏(州)、嘉(兴)各派，均推崇他为教曲和伴奏高手，在同期坐唱时，常请他掌鼓板或主笛。尤以教"三上门"(净、老生、外)戏为其所长，而生旦戏，亦无所不能，他曾师从打鼓名家王松福，故对锣段、鼓点、均极为考究，还能填曲、谱曲。1958年被上海市文史馆聘为馆员。

罗亮生(1889—1971)　京剧票友。广东大埔人。旅居上海，先后在金星保险公司业务部、中国上海保险公司任职。少时嗜好京剧。清宣统年间加入"余时学会"，民初主持过"雅歌集"票房，是上海票界的老前辈。二十世纪二十年代罗即以研究"谭派"著名，问艺于陈彦衡，为陈的十大弟子之一。他对"谭派"艺术精心揣摩，深入堂奥，是当时"谭派"票友中之佼佼者，曾有"票界老谭"之称。

民国十四年(1925)曾应高亭唱片公司之邀，灌制谭派名剧而《镇谭州》和《空城计》唱片，而《镇谭州》剧能者极稀。唱片问世后，在伶、票界均获好评，赞者曰："韵味渊永，深得老谭神韵。"不少老生票友曾向他学艺请教。名琴师倪秋萍说："罗很少登台演出，偶有机会上演《举鼎观画》，即轰动了整个上海的内外行，都到剧场观摩。乃师陈彦衡坐镇下场门，我亲自为他操琴"。

罗在半个多世纪以来，投身业余京剧事业不遗余力，沪上各著名票房几乎都有他的足迹，是一位出色的业余京剧活动家。二十世纪三十年代中期与票界名流江子诚(梦花)、徐凌云、林植斋、顾森柏、陈小田、宋小坡等组织了一个"谈戏聚餐会"，专门研究和评议戏曲，谈论剧界轶事及现状，名角赵如泉等常被邀参加，很富有吸引力。他与吴我尊、吴邃元等不时为陈道安家座上客，谈戏吊嗓。

罗与京剧名家汪桂芬、孙菊仙、余叔岩等交往甚厚。民国九年余叔岩初次来沪献艺，罗受陈彦衡之托，为之作了妥善铺排。余唱堂会戏，由罗充当提调，安排戏目和分派角色。百代公司邀余灌制唱片，也是经罗介绍而商定的。

罗亮生艺术精湛，性情耿直，热心助人，对票界贪名逐利的陋习深恶痛绝。报刊撰文赞曰："票友之所以名贵，与下海鬻钱财者，不可同日而语。而票友于堂会中，藉口犒赏随手以攫钱财者，为亮生所不屑也。"罗生前写了很多有关京剧的回忆录，如《谭鑫培六到上海》、《上海京剧票房及票友》，均有一定史料价值。尤其《戏曲唱片史话》之专著，以大量第一手材料，记述了京剧名家留音经过，更为后人提供了有益的研究资料。

卫梅朵(1890—1931)　越剧演员。浙江嵊县人。为男班著名小旦。清光绪三十三年(1907)入小歌班后，就与著名小丑马阿顺合作，所在戏班称为"梅朵阿顺班"。自民国六年(1917)6月起，梅朵、阿顺与其他艺人连续三次进入上海，均告失败。民国九年，他第四次进上海时，在张云标、马潮水、马阿顺和几位乐师的协作下，将原有的人声帮腔和接调，改用弦乐过门，又在演唱时用丝弦托腔，在表演身段动作时再加入伴奏曲牌，终于使原来十分粗糙的小歌班面貌一新。上演的几部大戏如《碧玉簪》、《琵琶记》、《梁祝哀史》、《孟丽君》等都得到了上海观众的认可。他曾反复试用京剧、绍剧中旦脚的"小口"(假声)唱法，最后确采用本嗓，由此奠定了越剧旦脚的发声路子。梅朵与阿顺以配演二小戏、三小戏最为默契，每到台上，只要一方讲一句台词或抛出一个韵脚，对方即能随口配搭，与人物所处情景熨合。

贾璧云(1890—1941)　梆子、皮簧演员。字翰卿，早年艺名小十三旦。江苏扬州人，九岁随父至辽宁营口，习梆子花旦。十岁登台，历演于东北、山东、河南等地。在河南开封时曾向京剧艺人牡丹花(宋志普)求教，遂兼演皮簧花旦。宣统三年(1911)到北京搭三庆班，名声大震，"与十三旦(侯俊山)全盛时埒，都人靡不道贾郎"(《小说时报增刊》第一号《贾璧云传》)。民国元年(1912)经武汉到上海，隶大舞台，与南方名旦冯子和齐名，捧场者



互开笔战，一时有“冯党”、“贾党”之称，双方所作诗文编为《春航集》和《璧云集》。他扮相极佳，双目秀丽而有神，擅演剧目有梆子戏《辛安驿》、《梵王宫》、《红梅阁》、《采花赶府》；皮簧戏《战宛城》、《虹霓关》、《梅龙镇》、《鸿鸾禧》等，尤以《小放牛》、《打花鼓》表情细腻，描摹村姑、少妇情态逼真传神，最获好评。为人耿直，不畏权势，在京时曾因抗拒亲王奕劻之子强迫陪宴，为人称许。诗人易顺鼎作《贾郎曲》曰：“冶游闻更却亲藩，桃李冰霜孰敢干”，即道此事。民国八年再度赴京，搭杨小楼所开之第一舞台演大轴，并向赵子敬习昆曲，演出昆剧《新长生殿》。同年返沪，仍隶大舞台，常演《独占花魁》、《百宝箱》、《胭脂》等新编小本戏，并参加《宏碧缘》、《狸猫换太子》等连台本戏的演出。后因年长体胖，渐退居二路。三十年代末转隶天蟾舞台，更沦为班底，有时在《四郎探母》中饰八姐、九妹，在《宇宙锋》中饰哑奴，演来敷衍塞责，无复当年风采。除演戏外善绘山水。弟子有梆子女演员碧玉花、李桂云等。有女贾小云，演京剧花旦，隶共舞台多年。

邓格非(1890—1945)　　淮剧绘景师。江苏人。原在上海从事人象写生，后为百代公司画留声机外壳。民国十七年(1928)，骆宏彦邀请其为江淮戏担任绘景和装置。在鼎新舞台排演《牛郎织女》时，初试布景制作，先绘软景(洋化片式的客堂、房间、花园、公堂、金殿、山水和森林等)，后用马粪纸制作各种“彩头”，搞出光怪陆离的机关布景。在《安邦定国志》、《西游记》、《孙庞斗智》等连台本戏中，大施灯景变幻、空中飞人与神怪斗宝的舞台美术设计，很受观众欢迎。受聘于谢家班时，在《封神榜》一剧中制作的布景，更是轰动一时，邓曾被各淮剧班社争相邀请，他对淮剧舞台美术，尤其是一桌二椅的旧形式的突破，做出了一定的贡献。其弟子金余、乐尔，长子修圣均为淮剧绘景师。

苏少卿(1890—1971)　　戏曲评论家、音韵学家、京剧票友。江苏铜山人。父亲以经营旅馆为业。少卿自幼在乡塾就读，课余常与旅馆中伶人、票友交往而爱上京剧，始学老生和胡琴。由于嗓音高而宽亮，故喜爱汪(桂芬)调、奎派和王九龄的唱腔。毕业于徐州师范学堂。民国元年(1912)来上海，入开明社、春柳社学新剧，曾随刘艺舟去日本演出《复活》等剧；又从琴师张汉臣学谭派戏，从周凤林习昆曲，并受张汉臣影响而研究音韵。民国三年到北京，先后得陈福胜、陈彦衡、吴梅等悉心指点，对谭派唱腔和曲剧词曲所知更深。尤精谭派名剧《洪羊洞》，唱来不惟行腔吐字圆而工稳，且善活用四声，不以四声之拘而妨碍运腔。不久因嗓子损坏而致力于唱腔声韵研究。民国六年被聘为教育部通俗教育会会员，从事剧目审查。民国九年回上海长期居住，先后在暨南大学、南方大学、美术专科学校、复旦大学和广播电台教授戏曲、音韵，颇受称道。又遵陈彦衡嘱，各老艺人王玉



芳学习王九龄派演唱艺术，《战蒲关》一剧即为王玉为 :授。所写戏曲评论总名《寿春壶斋剧话》，几十年不间断地在《申报》及各种戏剧报刊上发表，在剧评界影响很大，内外行多向其请教，南方京剧名旦王芸芳得其教诲尤多。民国二十三年主编过《戏剧半月刊》。1957 年至北京中国戏曲学校讲授音韵学。1965 年退休返沪。《战蒲关》、《洪羊洞》、《斩马谡》、《南阳关》、《摘缨会》、《卖马耍锏》等唱段于民国十七年由蓓开唱片公司灌制唱片八面行世。

张肖伧(1890—1978)　京剧票友、评论家。又名藜青，笔名倩倩室主。江苏常州人。曾供职于北京交通银行，业余喜好京剧，曾师事陈秀华学《捉放曹》等戏。他嗓音宽亮，但咬字略带常州口音，在赈灾义演等场合偶尔登台。清光绪三十二年(1906)李伯元逝世后，张撰文褒扬孙菊仙仗义帮助李家收回《繁华报》产权，称孙为"义伶"，自此孙、张相互见爱。又曾与昆曲名家赵子敬交厚。后到上海，从事京剧研究和评论，为上海国剧保存社发起人之一。民国十五年(1926)上海大东书局出版的戏曲论著《菊部丛谭》为其代表作，其中《倩倩室剧话》等大量剧评文章曾刊登于上海各大小报纸和戏曲杂志，以论述严谨而广受读者欢迎。曾编辑《戏剧旬刊》、《十日戏剧》、《半月戏剧》和《戏报》等刊物，与郑过宜、苏少卿、梅花馆主(郑子褒)诸人合作多年。民国三十六年在上海交通银行任职时，曾任中共地下党领导的上海"四行两局"(中国银行、交通银行、中央银行、农民银行和信托局、邮汇局)联谊会主席。晚年回归故里，任常州市政协委员、人民代表、文联委员。1978年5月14日因车祸身亡。

叶　子(？—1947)　沪剧作家。又名叶文亮。早年随郑正秋编演话剧，剧本(或幕表)有《马永贞》、《红衣女郎》、《KK 女士》、《范高头》、《好寡妇》等。民国三十一年(1942)春，应聘于上海沪剧社任编剧，编有《如意鸳鸯》、《三戏小白脸》、《恋爱与骨肉》、《重相见》、《上海一枝花》、《乱世夫妻》等剧，演出于璇宫剧场。同年秋，兼为张丽君领衔的沪剧团编了《太平花》、《离恨天》。民国三十四年 3 月，顾月珍于东方剧场演出时，邀其编了《血花》。后又为文滨沪剧团编写了《现代孟姜女》、《春花秋月》、《铁骨红梅》等剧。其中《铁骨红梅》一剧由丁是娥主演，获得田汉的赞扬。民国三十六年 8 月，他加入了丁是娥组建的上艺沪剧团，所编《白荷花》，为首演剧目。不久病故。他信守郑正秋倡导的"由适应观众而提高观众"的艺术主张。在为沪剧界编剧时，以"适应不同剧团不同演员而提高剧团和演员"来作剧，对四十年代沪剧发展做出了贡献。

常春恒(？—1928)　京剧演员。曾用艺名盖申童。著名梆子武生常国泰之子。光绪中叶随父来沪，拜沈韵秋为师，学武生。他生性敏悟，勤学苦练，在大观茶园甫一登台，即以扮相英俊、气度潇洒、动作轻捷稳练而赢得观众。其擅演的《花蝴蝶》、《四杰村》一类武工繁难的短打武生戏，尤以《莲花湖》饰胜英与《英雄义》饰史文恭的表演，深得乃师真传。

民国六年(1917)间，受聘于新开戏园亦舞台，改演文武老生，与旦脚演员刘筱衡分挂头、二牌。他们根据小说《封神演义》编演连台本戏《封神榜》。不久，改隶天蟾舞台，与盖叫

天、郑法祥、冯子和、小杨月楼、赵君玉等合演新编历史剧《楚汉相争》等。其后，时慧宝等京伶南来，南北名伶联袂演出新戏《七擒孟获》，常春恒在剧中饰演马岱，由盖叫天饰孟获，时慧宝饰诸葛亮，刘汉臣饰赵云，冯子和、白牡丹(荀慧生)、小翠花、尚小云同饰公主。此剧剧情引人入胜，形式新颖，剧中穿插有狮子舞等热闹场面，更以南北名角荟萃而吸引大量观众。随后，常春恒又在《九擒文天祥》、《普陀山》和外国故事剧《就是你》中，担任了重要角色。在与南北伶友同台献艺、相互交流中，艺业更趋精进，成为京剧海派代表人物。

民国十年，他在传统折子戏《抱妆盒》、《天齐庙》的基础上，糅以《呼家将》、《三侠五义》、《杨家将》等小说中的故事情节，编演了大型连台本戏《狸猫换太子》，他前饰陈琳，后饰包公，在同一出戏里，成功地塑造了两个性格迥异的舞台形象。常还突破了包拯只能由净脚扮演的传统，首创老生兼演包公，拓宽了生行表演路子。同时，还率先将我国古典魔术手法引进京剧中来，用以藏有太子的妆盒被强行打开这一关键性情节的处理，营造出惊险奇绝的剧场效果，以此轰动一时。致使丹桂第一台麒麟童(周信芳)、大舞台小达子(李桂春)等名角纷起效仿，按各自不同的小说蓝本和戏路特长编创，《狸猫换太子》一剧的篇幅，亦由原先的十余本，扩展至三十六本。该剧推动了京剧海派连台本戏的发展。

民国十二年后，常春恒与于振庭等合作，又先后编演了《梁武帝》、《汉光武复国走南阳》、《隋炀帝看琼花》、《海刚峰去世》等连台本戏，各有其独具特色的内容与表现形式，常春恒以文武兼重的技艺，流畅放达、情韵独到的表演，使其所主演的梁武帝、汉光武、隋炀帝、海瑞等帝王朝臣形象，给观众留下新奇独特的印象。

民国十六年间，常春恒与刘筱衡合股经营丹桂第一台。编演《开天辟地》、《惊天动地》等剧，声名益隆。民国十七年1月底，某日戏毕，猝遭暴徒狙击，不幸中弹身亡。

冯小隐(生卒年不详)　　戏曲评论家。笔名、斋名尊谭室、闲云阁。河北涿县人。剧评家冯叔鸾之胞兄。幼居北京，常携弟叔鸾走游大栅栏一带各戏园。清末民初即开始从事



京剧评论。青年时来上海，民国七年(1918)周剑云编《菊部丛刊》他应邀作主要撰稿人，作有《菊选刍议》、《八大锤之溯源》、《梨痕菊影录》等文及谭鑫培、汪桂芬、孙菊仙、钱金福、余叔岩等伶工事略多篇。次年与杨尘因合著《杨小楼》一书。此书介绍了杨小楼生平、轶事及其擅演剧目，是杨小楼艺术活动的最早研究成果。民国八年3月《晶报》创刊，他又作为主要作者，发表了大量剧评，其中《海上票友谈》(1919年7月21日)、《海上舞台之近状》(1920年7月6日)、《海上歌舞之状况》(长篇连载)在戏曲界很有影响。二十世纪二十年代随着上海戏曲演出和戏曲报刊的繁荣，他的戏曲评论也进入了高峰，《游戏新报》、《新声杂志》、《游戏世界》、《申报》、《戏杂志》、《春声日报》、《梨花杂志》、《戏剧月刊》等报刊均经常刊载他的文章，成为上海剧评界的中坚人物。这一时期的重要作品有《尊谭室

戏言》、《梅兰芳之研究》、《梨园闲话》、《歌坛怀旧录》、《顾曲随笔》、《都门票房述略》、《谭鑫培之空城计》等。与其弟冯叔鸾同搞剧评，但观点不一，在跷功应否废除和对谭鑫培的品评上两人曾有过几次笔战。民国二十四年从张古愚、吴我尊、郑过宜等人之议，参与组织了上海国剧保存社，并为社刊《戏剧旬刊》(1937 年改名)《十日戏剧》撰搞。他久居上海观剧评剧，研究最深者为谭鑫培、杨小楼。

徐毓敏(1891—1952)　盔帽制作师。绰号“徐大个”。江苏丹徒谏壁镇北街人。清光绪三十三年(1907)在镇江高家盔帽铺学艺。民国十年(1921)入苏州韩顺兴戏庄帮工。民国三年起跟随京剧武生演员杨瑞亭，为他改制了不少盔帽，如《一箭仇》史文恭戴的扎巾盔等。民国五年在上海祥泰顺衣号和蒋顺兴戏衣号帮工。民国十三年在老大沽路自开徐大个戏帽铺。徐精于传统盔帽的制作，一生改制硬盔三十多种，巾帽三十多种。如“五用紫金冠”、“二用侯帽”、“二用七星额子”、“二用将巾”等。其为著名京剧演员设计制作的较有影响的盔帽有梅兰芳《霸王别姬》中的如意冠，《白蛇传》中的青、白蛇额子，《西施》中的女平顶冠；林树森的加锦水钻老爷夫子盔；高盛麟《挑滑车》中的大额子；周信芳《文天祥》中的改良侯帽，《追韩信》中的小把巾；马连良《十老安刘》中的改良侯帽，《苏武牧羊》中的牧羊盔；张世麟《十八罗汉斗大鹏》中的大鹏盔；盖叫天《乌江恨》中的宝塔盔，以及四大名旦的四顶不同样式、用料的凤冠。他制作的盔帽新颖、轻巧，冠戴合适。对二十年代以后戏曲盔帽的改革有较大影响，1952 年病逝后，店铺由其内侄纪兴海经营，弟子有江根泉、韩福兴、邹福生等。



易方朔(1891—1960)　滑稽戏演员。原名祥云，因慕汉代名士东方朔而改名。浙江绍兴人。少时，在杭州某布庄当学徒，渐对戏剧产生兴趣。先拜文明戏演员张利生为师，在上海笑舞台演出时，又投郑正秋门下；因办小京班，再向京剧名家赵如泉学艺。他在滑稽戏中专演小人物，如书僮、仆从、小贩等，注重刻画人物性格，代表作有《山东马永贞》、《郑元和十大教歌》、《天下第一桥》等。因有京剧基础，故也常唱滑稽京剧，如《落帽风》(饰绍兴包龙图)、《空城计》(饰宁波诸葛亮)等，滑稽突悌，颇负盛名。所率方朔精神团，每到一地，男演员均反穿皮袍坐于黄包车上，列队绕街一圈，招徕观众。该团以其家庭成员及学生为主，如女儿小方朔、养女小采桃、妻易美美以及易采桃。还有朱凤高、王凤生、紫娟、金晶镜、沈万山、吕笑峰、桑神童、赵长松、魏朔峰、魏朔瑛等。因广收门徒，同行称之谓“老夫子”或“通天教主”。

谢绳祖(1891—1970)　昆剧曲友。名兆基，浙江湖州南浔人。曾留学英国，归国后任英商慎昌洋行华人经理。喜唱昆曲，工旦脚。从前辈昆曲名家俞粟庐习曲，并得俞振飞拍曲助教。经常与俞门弟子袁安圃、项馨吾、姚伯宽等集会度曲。其曲艺精湛，得俞粟庐赞

赏，公事之暇，间亦粉墨登场，尝与俞振飞合作，串演昆剧《雷峰塔·断桥》，谢演白娘子，俞演许仙，珠联璧合，相得益彰，一时驰誉昆坛。晚年不常涉足曲坛。其妹谢佩真(1898—1979)亦好昆曲，习小生。兄妹同列俞氏门墙，佩真学习更勤于乃兄，深得俞派唱法真传。且能摅笛。年逾古稀仍授曲后进，诲人不倦。

赵燕士(1891—1971)　沪剧编剧。原名翰章，原籍河北安国，生于南京。清光绪三十四年(1908)在日本明治大学读法律时参加春柳剧社，曾参与演出《黑奴吁天录》、《热血》等新剧。民国元年(1912)回国后，即在上海春柳剧场任演员兼作剧，曾编写《秋瑾与徐锡麟》等新剧幕表。民国九年左右，经陈秋风介绍参加通俗话剧团体任编剧。三十年代在大中华剧场演出时，编写《雪海香魂》、《石榴裙下》、《小桃红》三个剧本，始变通俗话剧惯用的幕表制为剧本制。此后，随团转入绿宝剧场。民国三十一年，因拒绝日伪当局胁迫编写宣传所谓"大东亚共荣圈"的戏，托病辞离绿宝剧场。

民国三十一年12月，赵燕士开始进入沪剧(申曲)界。首先受聘于文滨剧团，民国三十五年进入中艺剧团，1952年参加艺华剧团直至退休。其间曾为施家、华光等剧团特邀作剧。先后编写沪剧本约四十个，大都是以反对封建礼教或揭露社会黑暗为主题的剧目。其中除少量根据近、现代题材创作剧目外，多为根据春柳社及通俗话剧演出剧目或外国名著改写而成。作品主要有《叛逆的女性》、《大地回春》、《铁汉娇娃》、《石榴裙下》、《西太后》、《饥饿线上》和1949年根据弹词编写的《杨乃武与小白菜》(与张智行、张幸之合作)等。

管际安(1892—1975)　昆曲活动家。名义华，字霁庵，又号易安居士。江苏苏州人。早年肄业于南洋公学(交通大学前身)，曾为《民权报》、《中华民报》、《民国日报》编辑，并以"春化"笔名为各报写剧评。民国二年(1913)经胡朴安介绍，加入"南社"。抗日战争前转入上海闸北水电公司任职，民国二十九年迁中国国货经营公司任秘书，直到1953年退休。他爱好昆曲，先后参加过平声社、赓春社、青社、啸社等曲社，并组织同声社。不但曲学造诣极深、而且戏路也很宽，生、旦、净、末、丑皆能兼演。彩串时，常饰丑脚。抗日战争期间，激于爱国热情，编撰四折昆剧《四色玉》，表彰了国民党爱国将领及有民族气节的知识分子。之后又写了《江南燕》、《钗头凤》等剧，并在赵景深，庄一拂主编的昆曲刊物《戏曲》上，每期撰写《度曲杂谈》。

中华人民共和国成立后，参加上海昆曲研习社，任副社长。他致力于昆曲唱腔研究，和陆兼之合作，为徐凌云记录了《昆曲表演一得》一书，又与赵景深，俞振飞合著《昆曲曲调》，为普及昆曲做了有益的工作。

杨瑞亭(1892—1948)　京剧演员。直隶定县(今属河北)人。祖父杨香翠在北京掌宝盛和班多年，父杨德顺工武旦，瑞亭排行第四，故又名杨四儿。幼年在宝盛和班学艺，初出台取艺名"十四红"，演梆子老生，名不甚著，后改皮簧武生及文武老生。宝盛和班解散后，至天津演出，名声渐著。民国二年(1913)至上海搭丹桂第一台、中华大戏院等处，与周



信芳、冯子和、赵君玉等合作，此后往来于京、津、沪等地。

杨瑞亭表演最初宗法黄月山，多演《巴骆和》、《薛礼叹月》、《请宋灵》等戏。后在天津被尚和玉收为义子，得尚的指导也常演《四平山》等尚派戏，他和尚和玉合演《神亭岭》称绝一时。他的戏路很宽，长靠、短打俱精，拿手戏有《长坂坡》、《铁笼山》、《连环套》、《战宛城》、《潞安州》(见图)、《安天会》等。他身材高大，膀阔腰细、腰腿功极佳，“厚底垛泥”宛如板上钉钉，时人称为“杨一腿”。演《八大锤》、《拿高登》等戏可踢腿过顶，《八大锤》所使双头枪，系武生枪加一头，气魄大，分量重，与一般所使之武旦双头枪，显有难易之分。其演剧力求脱尽火气，然面型过长，扮相欠佳，因而常反串武花脸。如在《葭萌关》中饰张飞，在《赚历城》中饰夏侯渊等。有时亦唱《空城计》等须生戏和《徐母骂曹》、《目连救母》等老旦戏。其唱声调高亢清越，惟嗓音偏窄。在上海天蟾舞台时曾在新戏《元春归省》中饰贾母，在《文姬归汉》中饰蔡中郎，民国十五年在更新舞台所排连台本戏《飞龙传》中饰赵匡胤，亦颇叫座。二十年代末去哈尔滨，在滨江大舞台演出多年。民国三十四年返沪，晚年曾在上海各票房教戏。

童正初(1892—1955)　越剧男班演员、越剧教师。原名振初。浙江嵊县人。民国元年(1912)因家计艰难，入“的笃班”学戏。初工小生，民国七年来沪，改唱老生。他身材魁梧，目大有神，嗓音宏亮，唱做兼擅，并善于运用传统唱腔。〔吟吟调〕一般适于表演轻松愉快的情调，但他能根据剧情和人物的需要，以表现悲凉凄怆的情绪，如《王千金祭夫》中饰林招得之父，《法场祭子》一场所唱〔吟吟调〕，可使观众唏嘘落泪。童还钻研京剧《马前泼水》中的〔二六板〕，将其融入自己演出的《休妻》唱腔中。他对周信芳的表演艺术尤为倾慕，因而在表演上明显受到麒派影响。童是越剧男班时期的著名老生之一，除演出外，还以班主身份带过永乐越剧团，办过一个科班(出新越剧团前身)，个人收徒二十余名。有唱片传世。晚年在上海市戏曲学校教戏，并整理传统剧目。

王筱新(1892？—1964)　沪剧演员，上海人。十四岁进商务印书馆学徒。满师后常听滩簧，登台客串，十八岁下海。拜施兰亭为师。初学旦脚(又称“扎头髻”)，学艺刻苦谦逊，几年后崭露头角，与邵文滨合作，演出折子戏、小戏和同场戏。民国九年(1920)与施兰亭、施竹亭等组成新兰社，进新世界游乐场演出，改唱小生。拿手戏有《咬舌记》(饰白秀卿)、《杀狗劝夫》(饰王世昌)、《胡锦初》(饰胡锦初)。擅唱各种小调，如“宣卷调”、“扬州小调”、“凤阳花鼓调”等，尤擅对子戏《游码头》。为演好戏中“四大名猴”，从猴子出把戏中观察猴子习性，设计出多种表情动作，极为生动。又将上海的路名和和景色编入词中，一气呵成，

曲终常获满场掌声。共舞台首演京剧《黄慧如和陆根荣》,邀其戏中串演《游码头》,反映热烈。民国十九年与其女王雅琴组成新雅社,演出于永安公司和多家电台,影响波及市郊和江浙,成为本滩响档。民国二十六年,杨敬文、张鸿芳、杨美梅等加入新雅社后,入中南剧场演连台本戏,如《双珠凤》、《十美图》、《孟丽君》等,他兼演老生(如《借黄糠》中的李俊明)、老旦(如《珍珠塔》中的方太太)和彩旦(如《双珠凤》中的倪媒婆),均有上乘发挥。民国三十年加入文滨剧团;1950年与凌爱珍、袁滨忠、韩玉敏等组建爱华沪剧团。曾任申曲歌剧研究会常务理事,传人有王雅琴、卫鸣岐、茅凤岐、赵月珍等。灌有唱片《盘夫赠银》、《改良游码头》、《庵堂认夫》、《绣荷包》等二十余张。

郑法祥(1892—1965)　京剧演员。河北故城人。生于上海。八岁随父长泰练功。十一岁登台演小猴,十二岁正式开蒙学戏,初习花旦,后改武生,首次在北京广和楼演《伐子都》。后又从父习艺五年,并观摩老天仙前辈艺人孟七、赵小廉、王鸿寿、沈韵秋等演出,得益良多。



清宣统元年(1909)其父去世,法祥倒嗓,迫于生计于宣统三年搭汉口满春园充当武行演员。经过三年艰苦的磨练和奋斗,于民国三年(1914)回到上海,先后入老共舞台,丹桂第一台、大世界乾坤剧场担任二、三路武生。由于他虚心求教,刻苦钻研,技艺逐渐提高,加之演出认真,讲究戏德,对主演能起烘云托月的作用,故颇受李春来、赵如泉、周信芳的器重。民国十四年在更新舞台为周信芳配演《飞龙传》中陶洪一角,他根据人物特点,塑造了一个身体残缺而武艺高强、性格诙谐的怪侠形象,所设计的以右手右腿半边身子开打套数,为后来的李吉来等演此戏沿用。民国十五年曾随小杨月楼赴日本演出。民国十八年艺术更臻成熟,进齐天舞台排演连台本戏《西游记》,开始担任头牌角儿兼后台经理,从此专演悟空戏。

为演好孙悟空一角,在几十年的舞台实践中,他广采博收,孜孜以求,曾先后观摩学习了尚和玉、杨小楼、郝振基等名家的表演。他熟读小说《西游记》,揣摩书中的孙悟空形象。并到广东、福建的寺庙瞻仰齐天大圣的塑像,把塑像的神态、形状化入角色及脸谱中。对家传《金刀阵》一剧也从剧情到人物进行了修改,使其更加合理完善。他还总结了演悟空戏的规律,归纳出一整套口诀和技法,为后人演出悟空戏提供了宝贵经验。

1955年,他应上海京剧院之聘,担任传授悟空戏和武功的教师。后又应聘到中国戏曲学校传艺授徒。1963年著《谈悟空戏的表演艺术》(刘梦德记录整理),为一生表演经验的总结。

董天民(1892—1966)　文明戏演员、戏曲活动家。浙江绍兴人。早年为锡箔庄徒工。

民国十一年(1922)，因其兄董天涯任职于上海明星影片公司，遂被介绍入该公司工作。从此跻身于剧影界。不久，他联合胡化魂、周天悲、张彩霞与董天心等文明戏艺人在上海组建“钟社”文明戏剧团，经常巡回演出于江、浙、皖城乡。民国二十六年，抗日战争全面爆发后，他积极参加上海戏剧界救亡协会工作，并任上海游艺协会理事长。抗战胜利后，在上海地下党领导下，曾组织与参加过抵制国民党当局胁迫戏曲艺人与妓女一起登记等一系列进步活动。在此期间，还团结广大戏曲艺人举办各种义演，以救济各地灾民与贫苦同行。

中华人民共和国成立后，1951年上海市戏曲改进协会成立时，他当选为副主席兼通俗话剧协会主任委员。任第一、二、三届戏曲演员讲习班副主任和编剧学习班副主任。对戏曲改革作出了一定贡献。1956年，组织排演通俗话剧剧目《珍珠塔》、《马汶祥刺马》、《智斩安德海》等进京，向中央领导同志作汇报演出，并去各省市巡回演出，扩大了该剧种的影响。同年8月，中国戏剧家协会上海分会成立，他当选为主席团成员。1957年被错划为右派。1966年“文化大革命”开始即遭迫害致死。

周紫垣(生卒年不详)　昆曲曲友。浙江湖州南浔人。清末在上海经营丝业。工小生，不论冠带、雉尾、鞋皮(穷生)、扇子(巾生)，色色当行。擅长的戏有《惊变、埋玉》(饰唐明皇)、《撞钟、分宫》(饰崇祯帝)、《乔醋》(饰潘岳)、《赠马》(饰于鹏)、《小宴》(饰吕布)、《交帐、送礼》(饰石秀)、《卖兴、当巾》(饰郑元和)等。在《当巾》中，郑元和饮酒时泼翻酒壶，边唱边抹，紫垣演来能于忙乱中显得自然，为他人所不及。《小宴》中定席时的对白，他将台词分成段落，辅以几次简炼、鲜明的表情，将吕布、王允二人不同的胸襟表达出来，效果极好，这是紫垣的创造，至今成为定式。曲友中凌艺舫，温贡清承其技艺。

江腾蛟(1893—1952)　扬剧乐师、科班教师。江苏扬州人。幼年喜爱民间音乐和扬州清曲，吹拉弹唱均见功夫。民国七年(1918)为谋生来上海，应聘在维扬文戏(小开口)臧雪梅戏班中伴奏。民国十四年“新新社”、“永乐社”扬剧女子科班开办，他应聘到科班任教，专职教唱维扬文戏曲调和唱腔，主要学员有金运贵、许桂芳、高秀英、王秀兰、黄秀花、林玉英、石玉红、筱金楼等二十余人。学员结业后组班演出，他担任伴奏，辅佐演员各显特色，为后为形成流派打下基础。维扬大班和维扬文戏合并演出后，音乐上问题较多，他首先帮助维扬大班学员学唱小开口曲调，接着，又着手解决唱腔上男女演员不同弦问题。经他摸索，同一曲调，女声唱“1—5”弦，男声唱“4—1”弦，使男女演员演唱自如，特别是男女演员上下接唱、对唱时，他在过门的最后一个音转调，便接唱者顺其指示音接转，这种演唱方法一直沿袭至今。

江擅长笛子，在演出维扬文戏时，改变戏曲开场前用锣鼓“打闹台”以渲染气氛、吸引观众的做法，独创了“文明闹台”，以弦乐、弹拨乐和笛子演奏曲牌，以粗于竹笛的铜笛贯串其中，时而领奏于前，时而跳跃其间，吹得出神入化。在永安公司游乐场、先施公司游乐场，大世界演出时，“文场闹台”常常吸收过路听众，久聚不散。他还能用鼻吹奏铜笛，两只鼻孔

一呼一吸，交替吹奏，可以连续几个小时，被同行视为绝技。1949年后，江参加南京海清扬剧团。

程君谋(1893—1967)　京剧票友。湖南宁乡人。出身于书香门第。父程颂万，又名十发居士，通晓诗词书画，清末曾出任长沙岳麓书院学堂监督(校长)，后携全家定居湖北武昌，共有六子，君谋排行第四。君谋自幼热爱京剧，初学花脸，不久改习老生。为了深入学习谭派艺术，特赴北京。他任职于参议院，业余常与言菊朋、苏少卿一起向陈彦衡学习，并向陈学操京胡，他对谭派的安工、靠把、衰派无不精擅，后来常演的《四郎探母》、《定军山》、《战太平》、《镇潭州》、《南阳关》、《捉放曹》、《击鼓骂曹》、《失(街亭)、空(城计)、斩(马谡)》等剧目，均得陈彦衡悉心精传。

二十年代中叶，君谋应荀慧生之约，替代因故不能演出的挎刀老生贯大元，参加荀之庆生社，与荀合作公演于北京、天津。君谋所演谭派名作，深得行家赞许。因其父坚决反对君谋“下海”，遂返回武汉，仍不断参加业余演出。其间曾与程砚秋合演《宝莲灯》。君谋与砚秋同姓，而且都排行第四。两位“程四爷”在汉同台，留下一段佳话。君谋嗓音清淳嘹亮，对谭派唱法及谭派胡琴技法理解深刻，演唱及京胡演奏均有较深造诣。他技艺全面，非但谙熟旦、净、丑的演唱表演，还能司鼓、吹弹，因而驰名京、汉，声望日隆，有“汉口谭鑫培”之称。



二十世纪二十年代末叶，君谋随父全家移居上海，先后在中国实业银行和金城银行任文书及专员，并致力于保存、传播、发扬谭派唱腔和表演艺术。其间，他曾精心辅导孟小冬，帮助孟精研谭派名剧，且于孟在沪及赴津演出时亲自随同登场，为之操琴。继而又收陈大濩为徒，并应邀在欧阳予倩主演的南通伶工学校任教务长，兼教戏。所教学生尚有徐琴芳、孙岳、梅葆玥、李永德等。三十年代，君谋在长城公司灌制《秦琼卖马》、《法场换子》、《李陵碑》、《空城计》、《斩马谡》、《南阳关》、《连营寨》、《打渔杀家》、《梅龙镇》唱片共十二面，在胜利公司灌制《王佐断臂》、《战太平》唱片共四面。五十年代，在上海人民广播电台录制《探母坐宫》(与包幼蝶合演)、《法场换子》、《空城计》、《捉放曹》、《秦琼卖马》、《王佐断臂》等全剧或选段。为研究谭派唱腔唱法留下有价值的历史资料。1949年后，他还在教学基础上，将《空城计》、《捉放曹》、《击鼓骂曹》、《举鼎观画》、《李陵碑》五出谭派名剧的剧本、曲谱及剧中所有人物的唱念、身段、服饰等细致地记录下来，由上海文艺出版社出版。

1953年退休后，受聘为上海市文史馆馆员。有子三人。幼子程之，为电影演员，亦酷爱

京剧，且能唱能拉，工花脸，宗金（少山）派。君谋晚年录音，部分即由其操琴，出版的剧本，亦由其记谱。

赵君玉（1894—1943） 京剧演员。本名云麟。乳名小马。原籍安徽（一说江苏吴县），生于上海。为名鼓师赵嵩绶之孙，武生赵小廉之次子。幼年时学花脸，艺名大大奎官，



与其兄云龙（艺名小小叫天，工须生）合演《捉放曹》、《二进宫》等剧，时人赞为“赵家双璧”。倒嗓后改演武生，易名君玉，演《花蝴蝶》、《恶虎村》诸剧，扮相英俊，武艺娴熟。民初在上海九亩地新舞台献艺时，冯子和缺良好之小生作配，乃央赵改演小生。旋以《血泪碑》、《孟姜女》、《花田错》等名噪一时。曾在年终反串《翠屏山》之花旦潘巧云，因其喉音圆润，姿态花俏，使见者皆谓旦脚之绝妙人才。待冯子和脱离舞台后，遂正式改演青衣花旦。因长期为冯子和配演小生，耳濡目染，对冯的唱做颇有研究和体会，改演旦脚后即崭露头角，民国二年（1913）为谭鑫培配戏，演《珠帘寨》等剧，颇受谭氏器重，并得谭之指导，技艺益进。民国三年与梅兰芳合演《五花洞》后，声名更重。在天蟾舞台时为其极盛时代。他聪慧善记，能博取各家之长，补己之短。因广泛吸收了冯子和、梅兰芳、贾璧云、毛韵珂、欧阳予倩等名演员的艺术精华。遂成南方名旦，并有“南方梅兰芳”之誉。其南派戏宗冯子和，北派戏主要学梅兰芳。他扮相秀丽，表演细腻大方，文武兼能，唱做俱佳，又以善于塑造人物著称。擅演剧目有《孟姜女》、《刁刘氏》、《血手印》、《玉堂春》、《嫦娥奔月》、《晴雯撕扇》等，常用苏州方言演时装戏。民国十一年在新舞台演时装戏《阎瑞生》，连演八十余场，盛极一时，在天蟾舞台时排《文姬归汉》一剧，饰蔡文姬，家居及逃难时均着时装，入胡地后改古装，别父时所唱〔高拨子〕，唱腔仿照《徐策跑城》，颇受上海观众欢迎。演连台本戏，善自编唱词，亦能别翻新调，在《再生缘》等剧中其表演细腻熨帖，都能适合剧中人身份，亦均受人称道。改演旦脚后仍经常反串小生，《白门楼》为其常演剧目。抗日战争时爆发后在武汉、昆明演出。晚年以教戏餬口。卒于云南诏通。

张冶儿（1894—1962） 滑稽戏演员。原名景华。祖籍安徽，生于江苏苏州。民国二年（1913）加入任天知领导的文明戏表演团体进化团，演童子生。后又加入过春柳社、药风社、民兴社等著名文明戏团体。富于喜剧才能，擅演文明戏中的中小型“趣剧”，民国十三年在笑舞台主演《大教歌》，颇受好评。民国十八年与易方朔合组精神团，所演剧目多为文明戏中的趣剧，或在趣剧中加强各种方言噱头和歌唱等因素，时称“什锦戏”。代表性剧目有《卖报童》、《谁先死》和据京剧《鸿鸾禧》改编的《喜临门》等。长期在大世界等游乐场演出，影响很大，是滑稽戏产生的前奏。1950 年组建过“星艺”、“奋斗”等滑稽戏剧团，并在《三毛学生意》中扮演过角色。其表演夸张有度，寓巧于拙，人称“呆派滑稽”。1958 年还乡，生活拮据，在病榻上追忆、口述早年所演之小型趣剧三十出，经人整理成文，由苏州市戏曲研究

所编印成《滑稽小戏》集。传人知名者有俞祥明、包一飞等。



白玉昆(1894—1971)　京剧演员。北京人。九岁入天津德盛魁科班，学花旦。十一岁改武生，嗓音嘹亮，幼工基础扎实，十八岁出科时已驰名京、津、鲁。二十岁后定居上海，历与南北诸名家同台演出，从而博采众长。以武生、文武老生及红生为基本行当，同时兼演净、丑甚至旦行。其演《甘露寺》，前饰老生应工的乔玄，后饰武花脸应工的张飞；演《连环套》，在《拜山》一折饰武丑应工的朱光祖；演《打面缸》则饰花旦应工的周腊梅。有时还突破行当表现人物，如与荀慧生、高庆奎合演新编《金水桥》，融合生、丑两行当的特点，刻画出风趣的程咬金形象。他戏路很宽，成名作还有《反五关》、《枪挑小梁王》、《呼延赞表功》、八本《马超》(见图)和"八大拿"等。他参加编演了大量连台本戏，如《彭公案》、《大禹治水》、《火烧红莲寺》等，创编的八本《天雨花》及《风波亭》、《疯僧扫秦》更被誉为"白派"代表作，所演关羽戏《月下赞貂蝉》、《千里走单骑》、《水淹七军》、《走麦城》等，亦独标一格，兼采南、北之长而自创"白派"。



他的念白，吐字清晰，力度强劲，在《呼延赞表功》中有突出表现。他创造了不少新唱腔，较大幅度地发展了南派〔五音联弹〕曲调，如《甘露寺》中《相亲》、《别宫》两场，分别编创了以二簧和西皮为基调的两个大段幅〔联弹〕，流行甚广，因与北方马(连良)派演法路数不同，世称"南派甘露寺"。八本《天雨花》中则每本均有腔调奇特的〔联弹〕。他在各类剧目的表演上几乎都有破格尝试，对服装、化妆也作了许多改革。经二十几年的探索，逐步形成了自己的表演风格，成为京剧南派代表人物之一。

二十世纪四十年代，他辗转于东北各地演出，以关羽戏为主。五十年代曾先后参加天津红风剧社、山东省京剧团。1960年山东省创办戏曲学校，出任副校长。"文化大革命"中惨遭迫害，致使双目失明，含冤逝世。二十年代他在百代公司灌制的《地藏王》等唱片，颇能反映其演唱特色。女晶珠、晶环，子云明均为京剧演员。

产保福(1894—1974)　京剧教师。原名宝福，字子周。安徽怀宁人。出身梨园世家，祖父产玉成为徽班文武老生，父产桂林工小生，清光绪初至江西搭武旦王桂喜班，亦就婚于当地。长期留赣，六十岁始生宝福。宝福初习小生，由其父以《飞虎山》一剧为其开蒙。后因扮相故，改习老生，宗汪派。《文昭关》、《取成都》等剧均为所擅。十八岁时嗓音受损，民国十六年(1927)来上海，专以教戏为业。他腹笥渊博，记忆力强。能背诵剧本总纲，又擅司鼓，操琴，故名重一时，曾被许多票房聘为教师，也曾在厉家班和上海戏剧学校任教。周信

芳慕其艺特请他为儿子周少麟说戏。1956年上海戏曲学校创办京剧班，即入校担任老生教师。他从事戏曲教育事业数十年，为京剧舞台培养了大批优秀人材，著名老生演员纪玉良、孙钧卿、关正明等均出其门下。其他得到他教益的后辈则为数更多。中华人民共和国成立后，他将收藏和抄录的大量艺术资料和脚本，全部捐赠给上海戏曲学校，作为教学资料。二十世纪五十年代至六十年代初出版的《京剧传统剧目汇编》中保留了他的部分收藏。

陈少岩(生卒年不详)　昆曲曲友。浙江湖州双林人。清末在上海经营丝业，身材魁梧，仪容端正，工正旦。代表作有《描容别坟》、《做鞋夜课》、《寄信相骂》、《痴梦》、《后亲》等，这些戏中的人物，或为茹苦含辛的妇女，或为富丽堂皇的官眷，或为爱慕虚荣的泼辣女子，少岩演来，无不曲尽其妙。《描容》里赵五娘的打扮，保持清乾嘉以来南方昆班传统，异常朴素，尖角包头，不贴片子，出螺髻，插铜钉泡，玄色道姑巾，蓝夏布扯襟衫子，外罩黑色长领对襟长马甲、白罗袍，面上不施脂粉，连眉毛也不画。此种打扮切合剧情和人物性格。《做鞋夜课》里，碧莲在灯下做活，手法细致美观。其演技之精，非但曲友视为典型，专业演员亦受其影响。后起曲友张玉荪、王亦民学陈颇有近似之处。



罗小宝(1895—1926)　京剧演员。名宴祥，字葵舫。北京人。出身于小吉祥科班，初演梆子青衣，后拜王瑶卿为师改习皮簧，并钻研谭鑫培的唱腔唱法，倒呛后遂改演老生。民国七年(1918)应丹桂第一台之邀到沪演出，初时名不甚彰，后改隶天蟾和共舞台，经剧评家冯叔鸾(马二先生)等揄扬，渐为票界和爱好谭派的观众所推重，一时曾有“谭派正宗”、“叫天复生”之誉。嗓音极佳，清朗甜润，富于韵味。常演剧目有《李陵碑》、《乌龙院》、《举鼎观画》、《桑园寄子》、《卖马》等，尤以《捉放曹》、《四郎探母》、《武家坡》、《汾河湾》四剧最受观众欢迎。他不擅靠把戏，做功亦点到为止，但因态度从容善于表情，刻画人物仍多独到之外。患有癫疾，不时发作，成为终身之累。百代和胜利公司曾为其灌制《举鼎观画》、《捉放曹》等唱片。

王永春(1895—1960)　越剧演员。浙江省嵊县新山乡人。十五岁学艺。工小生；十六岁与旦脚白玉梅组班演出。以台风潇洒，唱腔纯朴著称。自小歌班三进上海失败后，其与卫梅朵、马阿顺、张云标、马潮水、白玉梅等四十余人于民国九年(1920)“四闯上海滩”。先后在明星、凤仪演出。曾与白玉梅合作，以小歌班《十八相送》、《楼台会》两折路头戏为基础，参照《英台宝卷》、《梁祝哀史》唱本，编排成大戏《梁山伯与祝英台》。他本人也因演梁山伯一角而著名，被称为男子“的笃班”时期“四大名小生”之一。民国十一年6月，王与马潮水、白玉梅等进大世界演出，挂头牌。至民国二十六年止，前后十五年，为其艺术上的鼎盛时期。其间，收授艺徒叶德发、唐德贵等“德”字辈四人。

王能戏甚多，其最负盛名的角色为《梁山伯与祝英台》之梁山伯，《玉蜻蜓》之前申贵

升、后徐元宰，《左维明巧断无头案》之左维明，以及自编幕表的连台本戏《封神榜》之姜子牙（老生）等。艺术上崇拜京剧演员周信芳，演老生戏时尽力仿效“麒派”。唱腔属男班令吓南调，后唱正工调。口齿清晰，嗓子极好，唱〔快板〕为其特长。在《游庵认母》中饰徐元宰，可一口气唱二十来句〔快清板〕而气息如常，故有“快板小生”之称。

为人洒脱刚直，亦善自卫。出名后，常备竹管一节，两头装有硬质尖木，遇有不测即借以防身。民国三十四年，先后执教于上海陶叶剧团与浙江素莲剧团。1952 年，返沪担任复兴越剧团排戏师傅。1958 年，因生活问题，被判入狱后病故于狱中。灌有唱片《游庵认母》、《游上林苑》等。

张云标（1895—1965）　越剧演员、教师、编导。浙江嵊县人。出身塾师家庭。民国二年（1913）拜相来炳为师，学习“落地唱书”。三年满师后，恰逢落地唱书搬上舞台成为“的笃班”，张亦成为早期越剧小生演员。民国六年 6 月，随卫梅朵、马阿顺至沪，以主要小生身份出演《双金龙》、《双笑缘》、《龙图卷》等戏，直到民国九年“的笃班”在上海站住脚跟。其间，张对《梁祝哀史》一剧，在王永春、白玉梅、马潮水和相小泉、刘金玉、黄云仙等人改编创作的基础上，将全剧结构、唱词进行再创作，其定稿本为传演至 1949 年后演出本的基本框架。民国十九年回浙江。民国二十一年又带自己执教的“群芳舞台”女子科班再次进上海，演出于曹家渡、虹口一带。他每天去“大世界”与陶素莲、张瑞丰、高兴荣等合作演出日夜两场，以演出收入贴补科班费用。上午为学员教戏，又邀卫梅朵、马阿顺、马潮水、小张云标（艺名“二朵花”）、白玉梅、赵海潮等与科班学员同台演出，年底回浙。民国三十四年，张第三次至沪，作短期演出。

张云标表演不粗、不俗，手眼身法步动作规范，对人物性格把握准确，脸部表情尤为丰富（中华人民共和国成立后，浙江艺术学校曾将其脸部表情动作摄成一套照片作资料）。即使演幕表戏，也唱有准词，且语汇丰富，演《梁山伯与祝英台》之“十八相送”，唱词能一韵到底，语不重复。《卖油郎独占花魁女》的秦钟，《杀错》中的张钧安，《仁义缘》中的韩文才——这三个人物是他的拿手杰作。

张对学生既严格又爱护，从民国二十年至 1950 年，连续授教九副科班，师生关系均极融洽，培养出一批批女子越剧人才，如金宝花（小生）、陈金莲（老生）、袁金仙（小丑）等，遍布浙江、上海、江苏、安徽、福建、广东，乃至新疆等省市。二十世纪五十年代起，张在浙江黄岩越剧团任编导，并不时为省内各剧团、艺校请去作指导，多次被评为先进工作者，几度担任县人民代表。1964 年退休，病逝故乡。

刘子云（1895—1968）　沪剧演员。印刷工人出身，民国二年（1913）拜申滩艺人马金生为师。民国七年在“花花世界”演出了由文明戏艺人范志良根据社会新闻编写的化妆新戏《离婚怨》，开创了沪剧史上演出时装新戏之先河。还演出连台本戏《还金镯》等。擅演老生，《连环计》中饰蔡渭庭一角，感情真切，观者动容。其他拿手剧目还有《卖馄饨》等。他与

申滩名旦孙是娥结成连理，兼演苏滩。二十世纪三、四十年代，组织“子云社”，演出于大世界。从申滩到申曲，从滩簧戏到幕表戏，他对剧种和剧目的发展都起过一定作用。曾任申曲歌剧研究会常务理事，兼总务等职，对于赈灾，义演等活动颇为热心。五十年代参加爱华沪剧团。1959 年退休。

周信芳(1895—1975)　　京剧演员。字士楚，艺名麒麟童。浙江慈溪人，生于江苏清江浦(今清江)。先辈曾为仕宦，父亲周慰堂初为县城布店学徒，后因爱好京剧，下海加入春仙班，演旦脚，艺名金琴仙。

周信芳六岁随父旅居杭州，拜京剧文武老生陈长兴为师，开蒙戏为《黄金台》、《莲花湖》等。不久，又从王九龄的弟子王玉芳学老生。七岁首次登台于杭州拱宸桥天仙茶园，取艺名“七龄童”，在《三娘教子》中演娃娃生薛倚哥，还被小孟七选中配演《铁莲花》中娃娃生定生。其后遍走华东一带大小码头。清光绪三十二(1906)十一岁时，入王鸿寿的满春班去汉口演出，始演《朱砂痣》、《桑园寄子》中的娃娃生，后改演正戏《黄金台》、《翠屏山》(带《下山》)，从此成为正式的“角儿”。随后，王鸿寿把他带到上海，进玉仙茶园，唱《翠屏山》大轴，这是他首次在上海亮相。周信芳从王鸿寿处习得不少老生戏、红生戏，为其日后发展打下坚实基础。清光绪三十三年周信芳在上海正式改艺名为麒麟童。次年去北京加入富连成科班深造。曾与梅兰芳合演《九更天》、《战蒲关》等，并受到不少名角指点，开始接触谭鑫培艺术。宣统元年(1909)，周信芳到天津搭双庆和班在天仙茶园演出，与金月梅、吕月樵、苏廷奎等合作，著名坤伶金月梅以编演新戏为主，周信芳受其影响，也演出了《巧奇冤》、《好心感动天和地》等新编本戏，这是他演新编本戏的开始。同年冬，突然“倒呛”。清宣统元年(1909)至民国元年(1912)，周信芳还去烟台、海参崴等地演出。此一时期为周信芳学戏、登台、闯荡江湖的艺术初创阶段。

辛亥革命前后，周信芳受汪笑侬、潘月樵等爱国艺人影响，民国二年为揭露袁世凯罪恶行径，编演时装新戏《宋教仁遇害》；民国四年进丹桂第一台，演出《王莽篡位》、《英雄血泪图》等新戏。同时研习历史，通读《四书》、《毛诗》及一些古今名人专集，以丰富历史、文化知识。民国五年周信芳任丹桂第一台后台经理，并与欧阳予倩同台演出《黛玉葬花》、《宝蟾送酒》、《鸳鸯剑》等，他根据自己的嗓音条件，用音色柔和的大嗓唱小生，在合作中锐意革新，给京剧舞台带来新的气息。“五四”时期，周信芳在上海演出任天知编的时装新戏《学拳打金刚》，猛烈抨击封建专制势力，仅演一天，便遭禁演。周信芳在丹桂第一台八年，自编、自导、自演剧目共六十多部。艺术方面受到谭鑫培、汪桂芬、王鸿寿、汪笑侬、潘月樵等人影响，得到长足进步。

周信芳脱离丹桂第一台后，曾应聘赴烟台、天津、北京演出。在北京第一舞台和开明戏

院与盖叫天、林颦卿等同台，把《萧何月下追韩信》等具有个人特色的剧目介绍给北京观众，引起强烈的反响。

民国十六年周信芳进老天蟾舞台做坐包老生，同台合作的有荀慧生、马连良、小杨月楼、刘汉臣、刘奎官、高庆奎、王芸芳、雪艳琴等，除演老戏，还新排大量本戏，如《六国拜相》、《卧薪尝胆》、《博浪锥》等。同时开始逐本编演大型连台本戏《华丽缘》、《龙凤帕》、《封神榜》。民国十六年参加田汉领导的"南国社"，在"鱼龙会"与欧阳予倩合演了六幕京剧《潘金莲》。

此一时期，周信芳吸收王鸿寿的身段气态、唱法做工和孙菊仙"黄钟大吕"般的唱腔、念法等，博采众长，形成了独树一帜的"麒派"艺术，既演连台本戏，又加工演出老戏，流派特点越趋鲜明，是周信芳艺术成熟的阶段。当时上海一些票友组织"麒社"，为麒派艺术大张旗鼓。



民国二十年"九・一八"事变，日本侵占东三省。周信芳旋即编演《满清三百年》，意图以历史教训唤起民众抗敌的民族意识。其中有根据潘月樵的旧本改编的《明末遗恨》，他饰演崇祯帝，同台演出的有小杨月楼、赵如泉、杨瑞亭、王芸芳等，连满半年。这一时期，周信芳还编演了《洪承畴》、《董小宛》等，这些戏都揭露和鞭挞了汉奸的投降行戏。"一・二八"松沪战争以后，周信芳脱离天蟾舞台，组织"移风剧社"，民国二十一年率剧社北上天津、大连、哈尔滨、北京等地演出，同行者有王芸芳、王兰芳、刘斌昆及鼓师张世恩等，所带剧目以《明末遗恨》(见图)为主。民国二十四底回沪，在黄金大戏院演出《萧何月下追韩信》、《投军别窑》、《董小宛》等剧，连演连满，历时半月不衰。画家吴湖帆曾手书"百口齐唱萧相国，万人争看薛将军"大幅楹联相赠。民国二十六年初，应联华影业公司之邀，拍摄了他首部有声电影《斩经堂》，合作者为袁美云。接着，率移风社二次北上，抵天津不久，芦沟桥事变发生，剧社被困天津。"八・一三"事变后，周信芳冒险怆惶返沪，投入救亡运动，出任上海戏剧界救亡协会歌剧部主任，经常参加慰问演出、募捐义演，民国二十六年 11 月，周信芳重组"移风剧社"，编演《徽钦二帝》在卡尔登大戏院演出，抨击妥协苟安、投降卖国的汉奸，被当局勒令停演；他还在戏院舞台两侧挂出新戏预告，一边是《文天祥》，一边是《史可法》，直挂到抗日战争胜利。这一时期的卡尔登演出的剧目还有《明末遗恨》、《香妃》、《董小宛》、《亡蜀恨》以及连台本戏《天雨花》、《文素臣》等。民国二十九年 1 月 23 日，为救济灾民，周信芳与电影、话剧、新闻界人士联合义演话剧《雷雨》，饰周朴园，其他演员有金素雯、高百岁、桑弧、胡梯稚、马绮兰等，导演朱端钧。民国三十三年，周信

芳接办黄金大戏院，使该戏院成为文艺界进步人士集会的场所。抗日战争胜利后，他还积极参加反“艺员登记”、抗捐抗税等活动。此一时期，是周信芳艺术与思想的发展阶段。

周信芳在长期舞台实践中创造的“麒派”艺术，以传统的程式为手段，刻画性格鲜明的人物形象，如正直、机智、老辣的宋士杰和忠厚、善良的张元秀；同样带白髯的上层人物，徐策与乔玄性格迥异。周信芳注意吸收现实生活中的养料以丰富京剧表演手段，曾把黄浦江渔民撒网的动作融入《打渔杀家》。他的演唱酣畅质朴、苍劲浑厚；念白抑扬顿挫，饱满有力。由于擅长做功，故有“做派老生”之称，身段洒脱洗炼，节奏强烈，顿挫有力，轮廓鲜明；他全身是戏，如《追韩信》中萧何面壁读诗，即通过肩背的颤动刻画人物心理活动。“麒派”剧目大多体现了一种阳刚之气和悲壮之美，如《四进士》、《打渔杀家》、《文天祥》等皆是如此。内容方面强烈的现实感和浓郁的生活气息，加之戏剧语言通俗易解，念白接近口语，故“麒派”艺术在当时的上海可谓雅俗共赏。

1950 年，周信芳出任上海市文化局戏曲改进处处长；1951 年 3 月，出任华东戏曲研究院院长。抗美援朝战争爆发，周信芳编演历史剧《信陵君》；与梅兰芳同台义演《龙凤呈祥》等剧，捐献飞机大炮。后又整理加工并演出《文天祥》。1952 年 10 月赴京参加第一届全国戏曲观摩演出大会，演出《徐策跑城》，获荣誉奖。1953 年冬，赴朝鲜慰问中国人民志愿军，任副总团长。1955 年 4 月及 1961 年 12 月，文化部、全国文联、中国剧协等先后联合举办“梅兰芳、周信芳舞台生活五十周年纪念”及“周信芳舞台生活六十年纪念”演出活动，文化部向周信芳颁发了奖状。

这一时期，周信芳的艺术已日趋炉火纯青，然而仍不懈地探索，精益求精。一方面对《四进士》、《乌龙院》等传统剧目加工整理，通过戏曲艺术片《宋士杰》及《坐楼杀惜》、《徐策跑城》的拍摄，对这几个戏进行艺术加工和再创造，另一方面努力编演新戏，如 1959 年编演的《义责王魁》、《海瑞上疏》，1962 年编演的《澶渊之盟》，1963 年排的现代戏《杨立贝》等。

周信芳早期收徒程毓章、高百岁、陈鹤峰等，1949 年后又收沈金波、童祥苓、萧润德、霍鑫涛、逯兴才、李少春、李和曾、徐敏初、明毓琨、爱韵华、曹艺斌、李师斌、张学海等人为弟子。

中华人民共和国成立后，周信芳曾任第一、二、三届全国人民代表大会代表、中国戏曲研究院副院长、华东戏曲研究院院长、上海京剧院院长、上海市文联副主席、中国戏剧家协会上海分会主席。

1966 年“文化大革命”开始后，周信芳即被“四人帮”一伙列为重点批判对象，身心遭到严重折磨与摧残，终于在1975年3月8日含冤逝世。著作有《周信芳文集》、《周信芳戏剧散论》、《周信芳演出剧本选集》、《周信芳演出剧本新编》及艺术经验记录《周信芳舞台艺术》等。摄制的戏曲影片有《宋士杰》和《周信芳舞台艺术》(包括《徐策跑城》、《下书杀惜》)等。

许良臣(1895—1980)　京剧票友。又作良宸,别名宝柱,浙江杭州人。出身官宦世家,相传唐天佑年间,伴哀宗李柷同上庐州五凤楼之大臣许敬宗即其祖上。许少年时客居北京,曾在步军统领衙门差遣。暇时遍聆名家演唱,尤嗜"谭派",勤于研习,经久不辍,能戏颇多。清末民初,在上海参加由谭派名票、琴师陈道安创设的春雪社票房,常与罗亮生、王颂臣、朱耐根、唐静庵、钱朗如、江梦花、林绍琴、欧阳予倩、吴我尊、林老拙等习唱切磋,还在张园、徐园等堂会中粉墨登场,演出《空城计》(饰诸葛亮)、《桑园会》(饰秋湖)、《游龙戏凤》(饰正德帝)等戏,声名雀起。

民国十二年(1923)6月,基督教青年会京剧社成立,被聘为教师。参与演出《哭灵牌》、《法门寺》、《太白醉写》等数十个剧目,许常延、孙菊仙、贵俊卿、王又宸、李鑫甫等共研"谭派"剧艺。其嗓音苍涩,然行腔、吐字、发音、喷口等莫不恪守"谭派"规范、韵味醇厚。民国十四年,高亭唱片公司为许灌制的《击鼓骂曹》、《乌龙院》、《打渔杀家》、《连营寨》、《断臂说书》和《搜孤救孤》等唱片,展现了他的演唱水平。

大革命期间,许良臣任北伐军上校参议。二十世纪三十年代初,许先后聘请谭鑫培的琴师陈彦衡与孙佐臣(老元)来沪为之操弦,经陈、孙二人悉心点拨,艺事更趋精进,被公认为申城一流"谭派"髯生票友,与程君谋齐名。

五十年代初期,陈道安父子定期在寓所举行京剧同好者联谊聚会。许与苏盛义、张蕴石、倪秋萍、新艳秋、李家载、顾兰君、陈大濩、李世济、顾文芎、闵兆华等竞相唱和,并参与由陈小田、苏雪安、罗亮生主持的京剧理论研究与传统剧目的整旧创新工作。许为"谭"派名剧《当锏卖马》整理了全套曲谱。1960年,聘为上海文史馆馆员。

何月山(1896—1922)　京剧演员。直隶(今河北)武强县何家村人。幼年在故乡同泰和科班习艺,演武生。出科后转演于天津和东北各地。表演风格近似名武生杨瑞亭,以勇猛矫捷著称。民国四年(1915)4月来上海搭周咏棠(四盏灯)开办之迎仙新新舞台。首演《新长坂坡》,能连续走"鹞子翻身",靠旗直扫台毯一条腿可高抬数发钟,"踩泥"等动作纹丝不动,从此在沪大红。兼演长靠短打,而以《铁公鸡》(见图)、《塔子沟》、《真假王亚银》等短打戏最受观众欢迎。《铁公鸡》原为十二本连台本戏,剧中张嘉祥原属做工老生应工,他单演第三本,首创武生扮演张嘉祥。备马时翻"虎跳前扑",开打使真刀真枪,并以武术技巧融于其中。当时有人斥之为"江湖卖艺",但影响甚大。后来演此戏者大都以真刀真枪相号召,一时形成风气。他还仿效吕月樵、杨瑞亭,反串老旦戏《钓金龟》、《目连救母》和老生戏《珠帘寨》等。嗓音高亢而近左,但气力充沛,演唱时每以长



腔取胜。后转隶大舞台和天蟾舞台，也演过《妻党同恶报》等新戏。由于年轻好胜，生活不加检点，数年后体力大亏，患咯血。在天蟾舞台时参加《年羹尧》演出，特请前辈武旦张双凤为其排练软鞭等新式把子，欲与盖叫天一较短长，然终因体力不佳而逊于盖。民国十一年阴历二月二十七日卒于嵩山路寓所，出殡时围观者塞途，对其早逝均表惋惜。

苏雪安(1896—1966)　戏曲编剧。满族。原名苏完瓜尔佳，汉文名苏石，曾用名苏希渊、吴秉钧。父亲曾任清朝杭州驻防将军(从一品)。幼学古文、诗词，又曾延师学习昆曲、京剧、绘画等。清宣统三年(1911)随母移居上海。民国二年(1913)入杭州政法学堂学习法律，因酷爱艺术，中途辍学，于民国六年改名苏甘，下海演戏，工青衣，组织剧团演出于苏州、南京、汉口等地，不久因嗓败，改以编戏、排戏为业。民国九年与前清武英殿大学士王文韶之女王竹�结婚后，脱离舞台。民国十九年重返上海，入上海政法学院修完学业。毕业后，取得律师资格，曾在上海、北京两地任地方法院书记官等职。抗日战争时期曾任河北日伪产业处理法律顾问。民国三十四年后失业，以写小说谋生。1951年应聘入华东戏曲研究院担任创作员，他编写的越剧《西厢记》在1954年华东地区戏曲观摩演出大会上获剧本一等奖。其根据元杂剧改编的昆曲《墙头马上》演出后亦受到好评，并被搬上银幕。以他整理加工的越剧折子戏《盘夫索夫》一直是上海越剧院保留剧目。1955年入上海京剧院任编剧。编有《鸦片战争》、《晴雯》及昆曲《诈妮子调风月》等剧。因具深厚的文学基础和熟悉戏曲特点，故其剧本文词清丽流畅，且富戏剧动作，深受演员和观众的欢迎。此外，还有《京剧前辈艺人回忆录》和《京剧声韵》著作两种。“文化大革命”中因不堪迫害而自尽。



林树森(1897—1947)　京剧演员。祖籍福建，生于上海。出身梨园世家。祖父林连贵，原系徽班演员，清同治年间由北京来沪隶丹桂茶园，工文武老生，有二子，长子宝奎，工老生，次子宝恒，工小生。树森系宝奎之第三子，幼年曾随父习老生。父丧后，由舅父名武净王益芳抚养，王为之练武功，打下了扎实的幼工基础，又为之延请名宿陈春元教文戏，故树森当时取名小益芳。清末，树森去北京，与梅兰芳等一起在喜连成科班搭班学艺，受到严格的规范化训练。民初南返，在新舞台演出期间拜王鸿寿为师，学演关公戏及徽调剧目。在共舞台又得到吕月樵的指点和提携，艺业精进，戏路极宽。后长期在天蟾舞台等剧场演出，曾与王鸿寿、李桂春以及梅兰芳、程砚秋、荀慧生、尚小云、金少山等南北诸大名家同台合作，备受重视。如民国二十二(1933)6月，梅兰芳莅沪演《抗金兵》自饰梁红玉，特邀他自武汉返沪扮演韩世忠一角。

二十世纪三十年代中叶在共舞台演出时，因得罪黄金荣不能再在上海登台，遂同王益芳父子带班辗转演出于青岛、天津、东北等地。四十年代初由中国大戏院闻兰亭出面请回上海，向黄金荣陪罪，才得了结。以后，林就在沪自行挑班。



林文武兼擅，技艺精湛，嗓音高亢宏亮，演唱质朴雄浑，表演深沉大方，工架凝重稳健，代表作有以〔高拨子〕演唱的《举鼎观画》、《徐策跑城》、《斩经堂》，以徽调演唱的《雪拥蓝关》、《扫松下书》和以皮簧演唱的《孙庞斗智》、《武昭关》、《太行山》等，还有武生、文武花脸戏如《截江夺斗》、《金钱豹》及《打金砖》(饰马武)等。他的关公戏，全面继承了王鸿寿的表演特长，又有自己的创造发展，从而独标一格，在《千里走单骑》、《华容道》、《单刀会》(见图)、《水淹七军》等代表性剧目中，所塑造的关羽形象威严而儒雅，身段造型富于雕塑美，享有很高的声誉，因此博得了"红生大王"的美誉，成为京剧南派最具代表性的人物之一。

他有一定的文化素养，平日热心公益，曾四次当选为上海伶界联合会主席。民国三十六年9月莅武汉大舞台领衔演出，11月3日演《古城会》时心脏病发作，次日下午逝于汉口华商饭店。

朱瘦竹(1897—1972)　戏曲评论家、戏曲报刊编辑。江西金溪人。幼年随父至上海，就读于基督教青年会附属学校，十六岁毕业。一次向《新游戏报》投稿评戏，被录用，遂经常为该报撰稿。后被聘为记者，开始进出于上海各大戏馆。二十世纪二十年代起随上海戏曲期刊、小报之纷然迭出，他的文章也逐渐为众多报刊所重，其以"修竹庐剧话"为总名的剧评频繁出现于《戏杂志》、《大报》等戏曲报刊。民国二十五年(1926)9月主编《三四剧艺日日刊》，开始自己办报。民国十五年12月抱着"宣扬国粹"的宗旨，又创办了专业戏曲报纸《罗宾汉报》。因他多年出入于各戏院、游艺场，上至名伶、班主，下至龙套、跑堂无一不识，故新办的《罗宾汉报》掌故、趣闻、轶事、动态异常丰富，销路雄居各小报之首。《罗宾汉报》初为三日刊，后改日刊，辟有"京剧传声筒"、"名伶现形台"、"坤角着衣镜"等栏目，至1949年7月9日停刊，是中华人民共和国成立前上海开办时间最长、影响最大的戏报。在主编《罗宾汉报》的同时，他还主编过《戏的常识》(三日刊，1928年)、《半月剧刊》(1936年)。1949年10月，他把多年所写的文章结集为《修竹庐剧话》出版。

朱的剧评，对上海名伶、名剧、舞美服装的介绍品评和一些轶事珍闻，较详细地反映了京剧南派的艺术特色，保留了有价值的资料。此外，他还编说故事，自四十年代至中华人民共和国成立初常在电台讲故事。五十年代参加上海评弹协会，1960年在上海江南评弹团编演评弹直至退休。

白玉梅(1897—1976)　越剧演员。浙江嵊县新山乡上里村人。原名朱岩铨、朱洵浦。读过三年私塾。十六岁随金袭灿习落地唱书，后又拜"的笃班"艺人钱景松为师。十八岁与王永春等进上海，演出于天海楼、长春楼、升平歌舞台、小世界、大世界及新世界，长达二十

三年。二十世纪三十年代末息影舞台，1949年回乡务农，并辅导业余剧团，他眉清目秀，扮相俊美；善用嗓，出声软糯，行腔委婉；走小台步，行不动裙，台风极佳。擅演剧目有《梁山伯与祝英台》(饰祝英台)、《琵琶记》(饰赵五娘)、《文武香球》(饰侯月英)、《倪凤煽茶》(饰倪凤)、《呆大富贵》(饰连氏)等。生活俭朴，然同行、同乡有难，乐于解囊相助，地痞流氓勒索，则敢于针锋相对斗争。故有人赞其"台上干净、台下干净"。他课艺极严，其女小白玉梅学艺不久，就让她挂牌主演《武家坡·别窑》，此后，或让她跑龙套，或让她顶大梁，终使小白玉梅崭露头角，成为越剧男女混演时期的佼佼者。白玉梅曾先后与屠杏花、赵瑞花、施银花、王杏花、月月红等组成男女混演戏班，为男女混演和合演开创了新路子。



露兰春(1898—1936)　京剧女演员。江苏扬州人。自幼在天津学艺，工文武老生。十二三岁即登台演出。十四岁时与翁梅倩等同隶天津宝来坤班。民国元年(1912)10月应上海新开设的髦儿戏园天仙合记茶园之聘，与同班小桃红等联袂南下，与著名坤伶林黛玉、粉菊花等同台，演出《桑园寄子》、《托兆碰碑》等戏三十余出，以扎实的基础功受到观众的欢迎。次年1月天仙合记茶园闭歇，又先后到群舞台、群仙舞台搭班，民国三年离沪去武汉等地演出。民国八年返沪，在共舞台充任台柱。这时其武戏亦趋成熟，常以《盗御马》、《独木关》、《落马湖》等戏奉享座客，时正值京剧时装戏、连台本戏风行上海，他又和小宝义、张文艳、吕月樵等以连台本戏《宏碧缘》、《妻党同恶报》、《枪毙阎瑞生》等号召观众，使共舞台营业大盛。她扮相俊美，唱文戏音色嘹亮，宗法汪(笑侬)派；演武戏宗黄(月山)派，身手矫捷，能使真刀真枪。民国十一年嫁黄金荣后渐少登台。所灌《骂毛延寿》、《枪毙阎瑞生》等唱片发行甚广。



张文艳(1898—1940)　京剧女演员。字慧君，江苏镇江人。父亲张锡卿，胞姐张文奎均为旦脚演员。文奎清末曾在上海宝善街丹桂茶园髦儿班为台柱。文艳幼年随父学艺，初登台即为文奎配戏，演小丑和娃娃生，曾在文奎主演之《三娘教子》中饰薛倚，天真烂漫，颇得好评。民国元年(1912)文奎出嫁后辍演，她开始专工旦脚，数年间奋发自励，技艺日进，民国四年后去武汉、厦门、台北、杭州等地演出，在杭州得浙江军政要人捧场，名声大噪。民国八年返沪搭法租界男女合演之共舞台，前后驰誉数年，居沪上坤旦之首。捧之者尊为"文艳亲王"，贬斥之词亦时见报端。擅长剧目多为花旦小戏，如《荡湖船》、《打花鼓》、《查头关》、《宝蟾送酒》等。尤以《纺棉花》一剧蜚声一时，表演自然，不拘泥，善用眼神和小动作刻画人物。每登场容光焕

发，神采奕奕。嗓音娇脆，但中气稍弱，演青衣戏《宝莲灯》、《三娘教子》等剧则缺少端庄之态，非其所长。后期曾与小达子、赵如泉等合演连台本戏《狸猫换太子》和时装新戏《新花花》、《阎瑞生》、《蒋老五殉情记》等。民国十三年嫁湘人袁某即谢绝舞台。

葛锦华(1898—1945?)　扬剧演员。江苏扬州人，出身书香门第，有较好的文学素养。民国八年(1919)前后，随黎子云、钟培贤、周锡侯等学唱清曲，又和王万青、尤庆乐、刘小堂等合作演出，唱"泼口"。二十世纪二十年代末到上海，先后在堂会、电台演唱，再在先施乐园、大世界等游乐场演出。三十年代中进剧场唱"小开口"，工小生。民国二十五起，在太原剧场与石玉红、华素琴等排演了连台本戏《桃花女》共二十多本，饰男主角铁中玉。善唱，常用"躲"、"闪"、"闯"、"让"等演唱技巧，唱出人物的性格特点和心理状态。其唱腔称为"葛派"，影响颇大。五十年代初，与王万青、陆长山、小玉琴等合作，灌有唱片《小尼姑下山》、《贾宝玉哭灵》、《大烟自叹》、《大小老婆争风》等。

项馨吾(1898—1982)　昆剧曲友。嘉定(今属上海市)人。早年从昆剧名旦丁兰荪学曲，擅六旦。与兄项远村皆有声曲坛。民国十一年(1922)，昆剧保存社为苏州昆剧传习所募集经费，曾假座静安寺路夏令配克戏院请江浙曲友会串三天，项馨吾与殷震贤、吕一琴合演《佳期》，与穆藕初合演《折柳·阳关》，与谢绳祖、俞振飞合演《游园惊梦》，其间对服饰有所革新，如在《佳期》中试用古装，开红娘着裙之先例。演唱细腻轻灵，张传芳之《佳期》身段，为项所授。民国十五年，项为上海高亭公司灌制《刺虎》、《惊梦》、《琴挑》、《絮阁》、《阳关》等唱片，流行一时。

抗日战争初期，随中央信托局内迁重庆，业余开展唱曲活动。民国三十七年后，由台赴美定居。1978年5月，曾回国探亲，在沪、宁、京等地以曲会友。返美后不久去世。

江笑笑(1899—1946)　滑稽戏演员。小名阿惠。浙江宁波人。与王无能、刘春山并列为"滑稽三大家"。先演文明戏，又与黄杏珊合演双簧，再与赵天乐、赵希希合作演出独脚戏，最后与鲍乐乐结为搭档，直至去世。在杭州大世界演出时，常观摩杜宝林表演，深受影响。民国十六年(1927)，与鲍乐乐来沪，在永安公司天韵楼演唱独脚戏，讽刺时弊，称为"社会滑稽"，极受欢迎。擅说"长脚笑语"(即有头有尾，有情有节的长段子)，也演"说"中带"做"的段子。作品注重刻画人物性格，富有喜剧性，开头似乎平淡无奇，后渐入佳境，最终水到



渠成，爆发出一个大"噱头"。民国三十一年，在独脚戏的基础上，借鉴了话剧、戏曲的表演手法，在上海创办了第一个滑稽剧团——笑笑剧团，于龙门大戏院公演《荒乎其唐》。后又把《火烧豆腐店》、《瞎子借雨伞》改编为滑稽戏。众多独脚戏与文明戏演员先后参加该团，有陆希希、金慧声、范哈哈、朱翔飞、杨笑峰、盛呆呆、任咪咪、姚慕双、周柏春、俞祥明、吕笑峰、王自迷、袁一灵、笑嘻嘻等。因其爱演呆头呆脑、傻里傻气的角色，被誉为"呆派滑稽"。

徒弟有仲心笑、王啸天、徐古董等。与鲍乐乐编辑出版《江鲍笑集》两册，收有段子七十二个，唱词三十二篇，其中不少作品流传至今。

李玉花(1899—1970)　淮剧女演员。又名潘二娘。江苏建湖县人。幼学徽剧，受李如金、彭友庆(徽剧演员)亲授，习旦脚。早期唱过“门叹词”。嗓音清脆嘹亮，乡土特色浓郁。十几岁登台演戏，与金牡丹(文武花旦)、董桂花(青衣花旦)等为淮剧史上第一代坤伶。擅演剧目有《李翠莲》、《赵五娘》、《骂灯记》、《女审包断》、《秦雪梅吊孝》、《葛丁香》与《山伯访友》等。



民国十年(1921)，随彭友庆、沈长发、陈福泰、时炳南、倪福康、稽加芝等初来上海，以《王婆借贷》与《秦香莲》等戏，一炮打响，红极一时。擅唱六字结构连环句，节奏稳健，变化多端。对板式的安排，既环环紧扣，又“气不乱换，字不含糊”，使人能毫不费劲听懂词意。把〔拉调〕与〔自由调〕等抒情旋律，溶于自已的唱腔之中。擅大段唱功，以诉哀愁凄楚之感情。如《李翠莲》和《赵五娘》中的唱段，催人泪下。其唱腔称为“李玉花调”。后辈尊称为“李老姑调子”。抗日战争初期，李返回苏北盐阜一带，以“韩家班”为班底的“京夹淮”形式演出。其将在上海购置的花帔、女蟒、凤冠头面等带至家乡，观众甚感新鲜。受其影响的女演员有杨玉芳、谢艳霞与单连花等。民国三十四年，应邀演出于上海高升大戏院。民国三十六年，为救济苏北灾民，假天蟾舞台义演《赵五娘》，京剧表演大师梅兰芳先生观后，称赞“乡土气浓，声情并茂”。中华人民共和国成立后，长期在春光淮剧团(后改名浦光淮剧团)为后辈传艺，直至退休。子潘凤岭为淮剧琴师，女潘凤霞(艺名筱李玉花)、婿张筱亭，皆系淮剧演员。

小杨月楼(1900—1947)　京剧演员。原名杨慧侬。祖籍天津(一说北京)，生于浙江绍兴。为杭嘉湖著名京剧小生杨天宝长子。从小随父习艺，工老生，七岁登台演唱，人称“七岁红”。清宣统元年(1909)初次来沪，隶丹桂第一台。老板嫌其名不惊人，遂借杨月楼盛名，改为小杨月楼。为须生中后起之秀。常演剧目有《斩黄袍》、《李陵碑》、《辕门斩子》、《徐策跑城》、《文昭关》、《取成都》等。每演《辕门斩子》，其演杨延昭，而必由其父配演杨宗保，一时传为趣谈。民国四年(1915)倒呛后，虽大嗓失音，但百代公司灌制他的《李陵碑》、《文昭关》等唱片，依然长期流传。



倒呛后因有小嗓，遂拜张国泰为师改习旦脚。起先常给赵君玉配戏，如在二本《虹霓关》中饰演东方氏等，不数年，青衣、花旦、刀马旦色色俱工，尤以《花木兰》、《芸娘》等剧著称。嗣后复演二本《虹霓关》，常由赵君玉配演东方氏，杨改扮主角。

杨嗜读书习字，又刻苦研究剧情，或探讨武技，除精通传统戏外，创作了不少新剧目，

如《李十娘》、《八宝公主》、《麻疯女》、《观音得道》、《芸娘》、《对金瓶》、《忠烈鸳鸯》、《昭君》、《花木兰》、《石头人招亲》等。他还开创了旦脚注重武功的新路，如在《大英节烈》中使用三个鼻子的大刀，连打带唱，其所有个人本戏，除《李十娘》、《麻疯女》外，全部带打，有时还用真刀真枪。曾与周信芳长期合作在连台本戏《封建榜》中饰妲己一角，有"活妲己"之称。他又向牛松山学习小生戏，所演《白门楼》、《八大锤》、《岳家庄》、《群英会》、《黄鹤楼》等亦具特色。

民国十五年4月，许少卿以杨为旗帜组成"衡兴班"，率男女演员一百四十余人东渡日本，先后在东京、大阪、神户等地演出，历时数月，扩大了中国戏曲在日本的影响。长女菊苹，习青衣；子玉华，演小生。传人有吕慧君、陆剑琴、金慧麟、戴绮霞等。

朱国梁(1900—1960)　苏剧演员。别署铜龙馆主，浙江镇海人。父为上海书坊主。少时在南洋中学求学，后流浪于南方一带，当过吹鼓手、小商贩、唱过评弹。二十岁左右随苏滩艺人张柏生学艺，曾搭王彩云班，又自立国风社，演唱化装苏滩。曾任上海苏滩歌剧研究会常务理事，主编会刊《艺言》月刊。民国三十年(1941)和华和笙等创建国风苏剧团，任班主。在上海各游艺场演出。四年后，带团离沪，长期转演于长江三角洲地区。1955年，浙江昆苏剧团成立，任主要演员。

早年学林步青，自编自演时事新赋。以《三百六十行之外》最负盛名。此赋共五首。每首唱十个行当。把鸦片馆、按摩院等行业的黑幕痛加暴露。抗日战争前后，又编唱了《地球一角落》、《狗恋爱》等节目来斥责日伪当局，虽受胁迫而不畏缩。戏路宽，工净丑，更擅苦生。如《白兔记》中的窦公、《贩马记》中的李奇，表演时，动作和身段不多，主要运用丰富夸张的面部表情来刻画角色的内心活动；白口则吸收评弹的说表技巧，注意抑扬顿挫的变化；嗓音宏亮，演唱富有激情。中华人民共和国成立后，常演昆剧。在《十五贯》中饰过于执一角，着意以傲慢矜恃的眼神变化，来表现人物武断执拗、刚愎自用的性格特征，受到同行和观众好评。

主张多演新戏，国风苏剧团演出的大型苏剧，大都由他参加编导。如《真假娘娘》、《恶婆婆》、《魂断蓝桥》、《疯太子》等。戏以幕表为多，内容通俗，故事性强，在沪、浙、苏城乡颇受欢迎。他敬贤爱才，宽容待人，率团创业十多年。历经磨难，为保存和发展苏剧以及弘扬昆剧做出了贡献。曾获1954年第一届华东区戏曲观摩演出老艺人荣誉奖。卒于杭州。

潘喜云(1900—1965)　扬剧演员。原名潘文喜，又名小喜子。江苏邗江县赤岸乡人。出身于"香火"世家，幼年受其父启蒙教育，十六岁拜舅父郑朝恒为师。后又从师郝玉州习老生。民国六年(1917)随崔少华等来沪，在老西门齐云楼戏院唱"大开口"，改名潘喜云。他嗓音清脆洪亮，武功扎实，表演细腻，成为观众喜爱的演员。民国十六年和崔少华等发起组织"上海市维扬伶界联合会"，担任交际员，负责联络各演出团体，接待来沪演出的同行。当维扬文戏逐渐盛行于沪时，为求香火戏(大开口)和维扬文戏(小开口)的生存和发展，他奔走于各剧团之间，主张放弃偏见，结成一家。经与臧雪梅、金运贵等共同努力，大开口和小

开口从同台演出到联合组班，最终统一用名“维扬戏”。民国二十五年“维扬伶界联合会”改组。成立“上海市维扬戏研究会”，他担任理事长。此后，上海维扬戏班渐多，有些班子阵容不强，卖座不佳，艺人难以餬口，潘常带妻潘玉兰和本班有声望的演员前去客串义演，给以支持。他博彩众长，尤敬慕京剧演员周信芳(麒麟童)的技艺和台风。他主演的《魏征斩龙》、《斩经堂》、《扫松下书》等，在人物塑造和表演上均酷似周信芳，观众称他为“苏北麒麟童”。民国三十六年夏，偕妻潘玉兰去扬州组建班社，此后长期在江苏各地演出，曾任苏北扬剧联合二团团长、苏北扬剧团团长、扬州市人民扬剧团团长等职。

范青风(1900? —1950?)　沪剧编辑。又名范彝。江苏苏州人。出身于书香门第，青年时爱好评弹及古典文学，后任文明戏演员兼编剧。民国十六年(1927)前后，进入申曲界，在施家班及文滨剧团任编剧。早期以编排“弹词戏”剧目为主，如《杨乃武》、《描金凤》等；四十年代起侧重于编排历史题材的古装戏，如《西施》、《文姬归汉》、《美女换江山》(共四集)等。编写时装戏剧本二十余个，其中以民国三十七年所作的《碧落黄泉》为其代表作，至今流传。1949年3月，编写《乱世儿女》后，即卧病不起。约卒二十世纪五十年代初。

毛剑秋(生卒年不详)　京剧女演员。上海人。祖父毛海珊为清同治年间首批南来的京班青衣演员，父毛韵珂(艺名七盏灯)为清末民初上海京剧名旦。她与其兄毛燕秋、姐毛剑佩幼承家学，并从白玉昆、韩长宝练功，打下了扎实的文戏和武功基础。



二十世纪二十年代末，毛韵珂在上海自行组建以家人为主体的毛家班，到武汉等地演出，剑秋任旦脚演员，因天资聪敏，嗓音甜亮，扮相俊美而受欢迎。民国二十二年(1933)，毛家班再度赴武汉演出，期间适逢梅兰芳应汉口新舞台之聘作短期表演，毛韵珂请梅观看毛家班的《四郎探母》。梅对在剧中饰四大夫的剑秋颇为赏识，遂收为弟子。从此，毛剑秋潜心研习梅派艺术，演艺更趋精进。民国二十四年间，毛家班与武汉当地的标准京剧团联合排演了一批宣扬民族气节、反对卖国投降的新编历史剧，如朱双云改编的《梁红玉》、《桃花扇》，龚晓岚编写的《万里长城》、《卧薪尝胆》、《陈圆圆》、《文天祥》、《昭君和番》等，毛剑秋均在剧中担任重要角色。

抗日战争前夕，在上海某府堂会演出中，毛剑秋因主演《宇宙锋》一剧引起票、报两界瞩目，被誉为“不可多得的青衫人才”。由此声名大起。民国二十六年8月，她应经理周剑星之聘加入上海共舞台与田子文、张文琴、白玉昆、赵嵩樵、王椿柏、于素莲、王富英等合作，先后主演了《梁红玉》、《史可法殉国》、《四郎探母》、《潘金莲》、《玉堂春》、《宇宙锋》等剧，并参演长达三年半之久的连台本戏《火烧红莲寺》。

四十年代初，与文武老生王椿柏结婚，双双北上天津等地，演出了《连环计》、《柳金蝉》等剧，并与言慧珠、言少朋、言小朋姊弟合演了《邓霞姑》、《人面桃花》、《钗头凤》等剧，深得

观众赞赏。民国二十四年前后，因染上鸦片嗜好，嗓音衰败而脱离舞台。

陆巧生（？—1963）　昆剧乐师。江苏苏州人。初学昆曲于某清音班，吹、打、拉、弹无不擅长，兼工清曲及吹打曲牌。曾任清音班教师，并长期受聘为曲友拍曲；还在上海青社、赓春集等曲社当笛师。抗日战争时期，汪伪政府驻日大使褚民谊为唱曲而将其带往日本，回国后一度沦为吹鼓手，中华人民共和国成立初，先入华东戏曲研究院，后至上海市戏曲学校担任昆剧音乐班教师，造就过不少昆剧音乐人才。

李白水（生卒年不详）　京剧票友。名植仁。浙江鄞县人。幼时就读于京、津，课余迷恋京剧，喜搜集各名家剧本，藉以研习老生唱腔。后专工"谭派"，也学"余派"，均有心得。民国十五年(1926)起旅居上海，加入"申商俱乐部"票房，常与名票赵培鑫、孙钧卿等切磋技艺。李能戏甚多，演《四郎探母》、《南天门》两剧，有"唱做皆佳"之誉，演《鱼肠剑》、《战蒲关》、《王佐断臂》等亦获好评。后又得陈彦衡指点，艺技更精，声望日隆。民国十七年应甬地绅商之邀，于宁波大舞台参加义演五天，剧目有《打渔杀家》、《空城计》、《梅龙镇》、《连营寨》、《四郎探母》等，展示了他掌握"谭派"、"余派"技艺之全面。他对诸剧唱词颇多推敲，如《探母》中四郎见妻时唱的〔西皮快板〕，他选用了"劝你再等三五载，大破天门转回来"两句，与众不同。

李文化素养较高，精通音律。二十世纪三十年代中叶主编出版《平剧汇刊》共三十余期(册)，收入剧目六十余出。剧词均据名家最新演出本细加校订，较之以前出版的戏考大进一步。他对唱腔详注工尺和简谱，还标明板眼及唱词之尖团字音等，便于读者自行揣摩。这套《汇刊》，深得伶、票界赞赏，出版量大，流行很广。他在百代唱片公司灌制的《碰碑》、《男起解》、《朱砂痣》、《探母》(《坐宫、出关、见弟》)、《庆顶珠》、《御碑亭》等唱片均曾流行一时。

梁广友(1901—1935)　淮剧演员。艺名梁琴芳，小名梁小晚子。江苏盐城上冈人。幼随舅父倪福康习香火僮子，又受韩德胜亲传，工青衣。十余岁参加香火戏与"三可子"演出。学就各种"忏词"和淮剧传统老戏。能自编唱词，颇受观众欢迎。民国五年(1916)随其舅父及陈福泰等南来，先演出于苏州"吉庆园"等处。后又应何孔德(何叫天之父)之邀到沪，在太平桥小菜场戏园首演《种大麦》，一炮打响。继又演出《二度梅》与《三上桥》等戏。梁将其舅父传授的《骂灯记》唱本，编成折子戏《观灯、骂灯》，历诉各朝故事，又将各行各业及菜类虫类名词，汇集成大段灯词，一人独唱一小时左右，而每段唱完常获全场掌声，遂成其代表剧目。二十世纪三十年代初，与谢长德齐名，有"龙凤相争"之说，后均入淮剧"四大名旦"之列。梁在"京淮同台"时，受京剧影响，渐跳出纯唱的范围，学得"唱念做打"全面的表演艺术，如在《狄青招亲》中扮演双阳公主，便有较好的舞台身段。终因疲劳过度咯血。三十四岁殁于上海民乐大戏院。

庄海泉(1901—1946)　苏剧演员。江苏苏州人。十八岁到沪，随苏滩名丑陈少赓学艺，并与其女月娥长期合作。少赓故，自立戏班，转演于上海各大游艺场。民国十九年

(1930)，带班去南京下关演出达三年之久。返沪后在市郊各地及电台演唱多年，名声颇大。抗日战争期间，改业某轮船公司稽查。民国三十四年，和朱筱峰等合作，再赴南京大世界演唱，轰动一时。擅后滩，工小花、二面。身材墩实。演性格憨厚的人物尤具特色。如《扦脚做亲》中饰厚道的居庸师傅，在得知小姐钟情于他时，那惊恐羞涩以至神态失常的表演令人捧腹。衷气充沛，演唱大段唱词富有气势。如《打斋饭》中的〔热得来〕、《昭君出塞》中的〔数金铃〕等曲，常唱得剧场气氛异常热烈。曾任上海苏滩歌剧研究会理事，灌有唱片多张。因伤寒症病逝松江。

谢长钰(1901—1949)　淮剧演员。又名谢五连子。江苏阜宁沟墩人。幼年随父谢云龙学艺，做香火僮子；后受大伯谢瑞龙(又名谢彩龙)亲授，曾演徽剧须生。因其面貌俊秀，嗓音圆润，能用大小嗓结合演唱，遂又改习青衣花旦，并投师刘际洲(徽京演员)门下，学演京剧《麻姑上寿》、《天女散花》等戏。二十世纪二十年代初，改演淮剧，参加“皮夹可”戏班。初进上海，与何孔标、武旭东等献演于太平桥小菜场戏馆。经常观摩梅兰芳、程砚秋等人演出，深受启迪。民国十六年(1927)，赴苏州“吉庆园”演出时与陈为翰(演员)、戴宝雨(琴师)合作，在淮剧〔老悲调〕、〔下河调〕与〔靠把调〕基础上，吸收京剧行腔与伴奏，创立了新的唱腔。因用弦乐拉奏，定名为〔拉调〕。再次来沪，仍在太平桥小菜场戏馆上演新创的折子戏《关公辞曹》，首用〔拉调〕，获观众好评，后又用于《三戏白牡丹》、《玉堂春》与《金水桥》等剧中。〔拉调〕在起落板式中，配以〔清江谱〕与〔老三翻〕的民间伴唱锣鼓，仍保持浓郁的苏北地方风格，并具有缠绵婉转与能悲能欢的表现功能。该调被广泛采用，成为淮剧声腔的三大调之一。

他擅演的角色有《安邦定国志》中之冯仙珠、《孟丽君》中之孟丽君、《大香山》中之三公主(观音娘娘)等。在时装戏《黄慧如与陆根荣》中扮演黄慧如，自制烫发头套与旗袍等，完全摆脱男形，一时被尊称为“江北梅兰芳”。三十年代，曾组织“谢家班”(同盛班)。后辈演员中李玉花、王亚仙、蒯云霞等均受其影响。筱文艳《玉堂春》一剧，亦为谢所亲授。

杨月英(1901—1960?)　沪剧女演员，上海人。原姓张，名招娣，婚后从夫姓。早年习滩簧，根基扎实，后入敬文社，以唱弹词幕表戏为主；三十年代初加入文月社，为台柱之一。戏路甚宽，能演各路旦脚，尤擅悲旦，如《碧桃庵产子》中的母亲，《琵琶记》中的赵五娘，《贤惠媳妇》中的媳妇，《双珠凤》中的霍定金等，感情逼真，催人泪下。双目传神，善用眼神来表达各种人物的不同性格和特定情绪，观众称之“眼睛能勾人”。嗓音稍沙哑，但软糯动听，且中气充足，送音甚远。咬字较少土音，唱腔干脆，气口得法。在唱段组织和押韵变化上有独到之处，如《绣香囊·抱上桥》一场，她饰韩素贞，与扮演韩仁亮的夏福麟有一段兄妹对唱，即兴编词，一来一往，连唱一小时有余。因内容贴切，词腔精彩，受观众赞赏。他还热忱教导后辈，常为青年配戏引路。因其德艺俱高，同行称其“大字辈”。为申曲四大名旦之一。1950年加入爱华沪剧团。

鲍乐乐(1901—1963)　滑稽戏演员。原名鲍冰魂。浙江杭州人。母亲系中学教师。鲍读到大专,中途辍学习艺。初演文明戏,工小生;后与江笑笑合作,改演独脚戏,充下手。举止文雅,"托"功不凡。无论江笑笑"说"得走题或是即兴发挥,都能"托"得恰到妙处。与江共同形成了以"说"为主的"说派滑稽"。会多种乐器,如二胡、三弦及提琴等,为演唱流行歌曲伴奏,别开生面。开创了乐器搬上滑稽舞台之先例。《江鲍集》第一、二集由其执笔出版。自此独脚戏艺人日渐重视唱本之整理和运用。第三、四集毁于日军炮火。江去世后,鲍先后与陆希希、金慧声拼档,改任上手。民国三十六年(1947),进大世界游乐场成立天声滑稽剧团,任副团长。演出的系列滑稽戏《日本宪兵队》达十几本之多,名噪一时。1958年,与王一明合作,将《火烧豆腐店》、《王小毛》、《贪小失大》、《天竺馒头》、《买赊见酒》、《绍兴阿官乘火车》等独脚戏重新整理,由上海文化出版社出版。1962年,入上海文史馆担任馆员。学生有杨华生、杨笑峰、胡荣华、朱笑飞等。



刘筱衡(1901—1969)　京剧演员。别名竹轩。直隶大兴(今属北京市)人。父刘永春为清末民初著名京剧净脚演员。三岁随父迁居上海。七岁从董福民(后为其岳父)学戏,又拜著名须生郜寄舟为师。十一岁在新新舞台正式登台;十二岁随父至大连、营口、烟台、济南、天津、青岛、海参崴、开封等地献艺,渐有名声。十九岁因倒嗓改唱青衣花旦,于眼神运用极下功夫,一颦一笑独具神采。民国十年(1921)6月初,与父同入上海天蟾舞台,首演连台本戏《狸猫换太子》(见图),和常春恒分饰寇承御和陈琳,颇得沪人激赏,其他剧场亦纷纷搬演,《狸猫换太子》一剧遂风行上海,他亦因此跻身名角之列。二十世纪三十年代,他与赵君玉、王芸芳、黄玉麟并列为"南方四大名旦"。此后又与常春恒合作演出了《汉光武复国走南阳》、《梁武帝》、《隋炀帝》等连台本戏。民国十六年2月入新开张的大新舞台,次年与常春恒合股经营丹桂第一台,民国十八年9月应聘入上海舞台演出多时。三十年代离沪,在长沙、汉口、四川、福建等地演出。其演《汾河湾》、《武家坡》、《玉堂春》等嗓音高亢;又因腰腿功夫扎实,故在《嫦娥奔月》、《贵妃醉酒》等以舞蹈为主的戏中,演来姿势飞扬,动人心目。中华人民共和国成立后曾在江西南昌参加戏剧改革工作,1952年返沪,任上海大众京剧团团长。1958年到青海,任海南藏族自治州京剧团团长、省文化厅剧目委员会常委、平弦实验剧团





艺术指导。1964年12月以反革命罪被逮捕入狱，次年获释，后予以平反。1969年12月病逝于西宁。

宋掌轻(1901—1970)　沪剧编剧。原为文明戏演员、剧作者。江苏常熟人。民国十年(1921)从师庄晓峰于上海小世界学演文明戏，工旦脚。并在编剧江天空的指导下开始编写剧本(幕表)。民国十三年3月因演出文明戏《恶婆婆与凶媳妇》(又名《贤慧媳妇》)，被同在小世界演出的花月英、张文俊(筱文滨)申曲班选中，由宋细说该剧情节，演员自编唱词，改名《恶婆婆》，于4月4日首次演出，使沪剧舞台上首次出现了"五四"时期的女学生形象。民国十七年起，宋开始专任申曲编剧，将大量文明戏剧目改编为申曲，后又从其他戏曲剧种、话剧、电影和小说以及社会新闻等移植、改编或创作的剧目数以百计，先后在子云、新雅、施家、上艺、勤艺、艺华、爱华等剧团演出。主要剧目有《孟丽君》、《飞龙传》等连台本戏，有根据胡蝶主演的电影《胭脂泪》改编的《慈母泪》，根据文明戏《新仇旧恨》改编的《女单帮》(共六集)，根据德国席勒悲剧《阴谋与爱情》改编的《何处再觅返魂香》以及为丁是娥串演老旦而编写的《乡宦世家》等。他所编剧目大都采用幕表制。并以演员的擅长来铺展剧情。说戏详尽细致，言表声情如说书，使演员易懂易记，并能发挥各自特色。1959年于爱华沪剧团退职。

竹芳森(1901—1977)　越剧演员。艺名筱瑞丰。浙江嵊县人。民国八年(1919)拜小歌班名丑张瑞丰为师。民国十六年来沪，在谢志云的绍兴文戏班演小丑。嗓音好，音区高，与女演员搭档能唱同调。表演风趣幽默，尤擅长衫丑，扮演《双狮图》中的张有义、《王文与刁刘氏》中的王文等角，颇有声名。民国二十六年至民国三十三年，搭班碧云剧团为当家小丑。民国三十三年冬，在三五支队四明山根据地参加浙东行署社教队，任演员，从事抗日宣传演出和民运工作。民国三十四年，部队北撤时滞留上海，为谋生计，仍搭班唱戏，任司鼓及演员。演出于上海、舟山和杭嘉湖一带。1949年7月在上海军管会文艺处剧艺室工作。1950年入华东越剧实验剧团，任舞台管理。1954年，任上海市戏曲学校越剧班专职教师，在新音乐工作者合作下，记录了不少越剧早期唱腔，获1954年华东区戏曲观摩演出大会奖状。1960年，入上海越剧学馆任教。



郑过宜(1901—?)　戏曲评论家。一名郑醒民。广东潮州人。祖辈经商。幼时即喜爱戏曲。十三岁丧父，家道中落。年轻时到上海谋生，曾以教书为业，同时对京剧发生极大兴趣，不久即兼做戏曲刊物编辑并撰写戏曲评论，成为上海各大戏院之座上客。他主编的第一本刊物是民国十三年(1924年)5月创刊的《梨花杂志》，同年12月应北京《京报》馆之聘到北京主编《戏剧周刊》。而后于民国十七年协助刘豁公编《戏剧月刊》。民国二十四年为宣传和普及京剧，他与上海戏曲评论界同行张古愚、吴我尊、张肖伧、冯小隐、徐慕云、苏

少卿、施病鸠、徐筱汀、叶慕秋、陈小田等人发起组织了“上海国剧保存社”,并自民国二十四年12月至民国三十年和张古愚、吴我尊合作主编社刊《戏剧旬刊》(1937年2月起改名《十日戏剧》)。这一时期由他主编或与他人合编的报刊还有《戏剧画报》(1937年至1940年)、《戏迷传》(1938年9月至1940年2月)、《金刚钻报》之《戏篓子》专刊(1937年1月至8月)、《锡报·游艺座》专刊(1939年5月)等。民国三十五年初,又和张古愚、张肖伧等筹办中国戏剧改进协会,并以“发扬国粹、改进剧艺”为宗旨创办了《中国戏剧》月刊,刊载了《中国戏剧讲座》、《中外戏剧记》、《中国戏剧是世界登峰造极的意识艺术》等较有价值的文章。其一生所编刊物《戏剧月刊》和《戏剧旬刊》、《十日戏剧》影响最大,后两种与《戏剧画报》更因为有大量精致剧照而受到戏曲研究者、爱好者的珍视。所写戏曲文章以史料翔实见称,代表作有《三十年歌场回忆录》(发表于《大方》等刊物)、《梨园人物人小志大》(《申报》1941年5月1日至1942年6月6日连载)、《今日之靠把人材》(《戏剧月刊》)等。郑逸梅《艺林散叶》称:“郑晚年潜心治《宋史》,颇有心得。”

江云璐(?—1938)　服装纹样绘师。江苏苏州人。其祖上在清道光年间专做内府昆曲行头贡品。在苏州开设江恒隆戏衣店。至光绪年间,其父家业败落,江遂拜孙炳生为师学艺,后随孙至上海。民国十一年(1922)孙死,江仍留师傅家帮工绘花。民国十五年自开江记绘画庄,曾为“卫顺泰”、“蒋顺兴”等戏衣号及京剧演员白玉昆、王玉蓉、陈大濩、张翼鹏等绘制行头、台帐。此外,还为上海大舞台的《西游记》、共舞台的《火烧红莲寺》等连台本戏的改良行头绘花。其子根泉,为盔帽工艺师。

许伯遒(1902—1963)　昆剧笛师。原名闻铎,字伯遒,以字行。原籍浙江海宁。幼随父宦游,久居杭州,后迁上海。抗日战争前供职上海国华银行,司笔札。精通古典文学,



工书法,擅金石。父辈均爱好昆曲,自幼受到熏陶,八岁即能擫笛。曾从耆宿俞粟庐习昆曲,钻研笛艺,其笛风饱满,音色浑厚。粟庐面誉曰:“大江南北两枝笛,第一枝是小儿振飞,第二枝即是你许伯遒兄也。”民国二十二(1933)夏,梅兰芳来沪演出于天蟾舞台。在演昆剧时邀其擫笛伴奏,在舞台一侧置牌,上书“特烦名家许伯遒擫笛”。梅剧团原笛师马宝明,甘居其副,从此梅每演昆剧,必邀许参加伴奏。民国二十五年程砚秋来沪,演出剧目中有昆剧《刺虎》等剧,亦曾邀许擫笛。1956年梅剧团先后赴杭州、江西、西安等地演出,仍聘许襄助昆笛伴奏。中华人民共和国成立后,在上海戏曲学校任昆剧音乐教师,学生如顾兆琪等,成为著名笛师。

李吉来(1902—1968)　京剧演员。上海人。出身梨园世家。六岁从徽班艺人刘吉庆学老生戏,十岁登台演出。民国四年(1915),经乃师引荐,求艺于京剧南派演员王鸿寿(三麻子),王为之起艺名“小三麻子”;亲授以《单刀会》、《水淹七军》、《灞桥挑袍》等红生戏



及《扫松下书》、《斩经堂》、《徐策跑城》、《三搜索府》、《雪拥蓝关》等传统徽戏，并支持他向李长林学演了不少文武老生戏。

李身材修长，扮相英伟，唱口铿锵豪迈。其演关羽戏注重气度，人物造型肃穆端庄，显现智勇双全的大将风范，深得王（鸿寿）派红生戏之精髓；演《斩经堂》、《扫松下书》等剧，既承袭老徽调固有的质朴浑厚、节奏强劲的风格，又注重以动作夸张适度与表情真切细腻相结合的表演方法，形神兼备地揭示人物内心情感，塑造舞台艺术形象。

民国二十六年，抗日战争爆发，李吉来参加上海戏剧界救亡协会歌剧部，在田汉带领下，与麒麟童（周信芳）、高百岁、金素琴等奔赴市郊前沿阵地，向抗日将士进行宣传鼓动，并参加为救济难民筹款的南北名伶大会串。同年冬，加入欧阳予倩组建的中华剧团，在卡尔登大戏院与金素琴先后合作主演欧阳予倩编创的改良平剧《梁红玉》、《桃花扇》、《渔夫恨》、《新玉堂春》等剧，产生了很大的社会影响。民国二十七年，欧阳予倩离沪去桂林，中华剧团随之解散。民国二十九年 6 月，金素琴出面恢复中华剧团，李吉来随团经越南辗转至川、贵等地演出。抗日战争胜利后，他应聘至汉口大舞台与袁美云、赵啸岚、陈鹤峰、陈鸿生、新秀霞、陈瑶华等合作，主演了《古城会》、《灞桥挑袍》等传统红生戏，还参加演出了《董小宛》、《阎瑞生》和连台本戏《太平天国》等。

二十世纪五十年代以后，李吉来先后在北京中国京剧院和昆明军区国防京剧团演出，其后转入安徽省艺术学校担任教学工作。胞兄李东来，堂弟李瑞来、李顺来，均为京剧演员。



周玑璋（1902—1981）　戏曲教育家、剧作家。笔名周小星、白鸥。河北盐山（今海兴）人。幼年在私塾读书，二十二岁毕业于盐山县师范学校。后任本村小学教员、吉林省和龙县立第六高小校长。民国十七年参加革命，民国二十年 3 月任大连《泰东日报》编辑，因撰写爱国文章，曾遭日本侵略军特务警察拘捕。“九·一八”后南下，在南京铁道部创办《铁路职工》周刊，后任《扶轮日报》编辑。民国二十二年 5 月加入中国共产党。民国二十七年初，在党组织部署下，至北京教育部编审会任编审，从事地下工作。民国三十一年，组织遭到破坏，辗转到解放区，任冀鲁边区行政委员会秘书。民国三十四年任渤海行署宣传队编辑，编写了《小仓山》、《精忠报国》等剧本，多次在部队演出，颇受欢迎。民国三十六年起担任华东军区政治部平剧团编辑股长、副团长。中华人民共和国成立以后，在华东文委领导下，积极投入戏曲改革工作，先后担任华东军政委员会京剧团团长、华东戏曲研究院副秘书长。1955 年上海市戏曲学校建立，周任校长，1957 年，俞振飞任校长，周任常

务副校长，后兼上海青年京昆剧团团长。他长期从事戏曲事业和培养艺术人才，做出了重要贡献。创作、改编的剧本有京剧《小仓山》、《黄泥岗》、《唐赛儿》，昆剧《墙头马上》、《拜月亭》等。《墙头马上》曾拍摄成影片。二十世纪六十年代初，他与人合作改编了现代昆剧《琼花》，此剧为昆剧突破旧程式，反映现代生活，表现革命题材做了有益的尝试，受到戏曲界的广泛注意。“文化大革命”遭到残酷迫害。中国共产党十一届三中全会以后平反复出，任上海市戏曲学校校长，即使在病重住院期间，还坚持完成了《唐太宗与魏征》的剧本创作。他是中国戏剧家协会理事、中国戏剧家协会上海分会常务理事。

筱月珍(1903—1947)　沪剧女演员。江苏扬州人。本姓叶，十三岁到沪，十七岁随曹掌生习本滩，曾受申曲名家孙是娥、沈桂英等指点。民国二十年(1931)与筱文滨结合，改姓，组建申曲文月社(后为沪剧文滨剧团)。文化程度虽不高，但能仔细观察生活，又善向电影、话剧、戏曲和曲艺借鉴，融会贯通，故戏路宽广。她塑造的艺术形象如《陆雅臣》中的岳母(花旦)、《女落庵》中的阿嫂(彩旦)、《恨海难填》中的刘碧华(花旦)、《石榴裙下》中的阿絮(悲旦)、《张勋与小帽子》中的官太太(泼旦)都演得活灵活现。尤其《女落庵》中阿嫂一角，手持烛台，在幕外边说边唱边做，独演三刻钟，精彩纷呈。嗓音清脆响亮，有“金嗓子”之誉，且衷气充沛，运腔爽朗刚劲。其唱腔称为“钢腔”(一说因咬字带江北口音，谓之“江腔”)。擅唱大段词句，如《冰娘惨史》中“飞尸告状”一段，起腔、运腔、甩腔控纵自如，唱得酣畅淋漓，把冰娘含冤而死的悲愤情绪表达尽致，为其代表唱段之一。她还能即兴发挥，现编唱词，比喻生动，富有生活气息，为申曲四大名旦之一。由她领衔和主持的文滨剧团，演戏认真，规章严谨，名角新秀云集。她提掖后进，热忱指导，以致该团人材辈出，如丁是娥、邵滨孙、凌爱珍、王雅琴、顾月珍、赵春芳、解洪元、丁国斌、王盘声等，均曾入班学艺或演出。曾参加拍摄第一部申曲有声电影《贤惠媳妇》饰主角恶婆婆，传人有小筱月珍、汪秀英、杨飞飞等。

王芸芳(1903—1947)　京剧演员。名绳祖，字湘帆。江苏金坛人。出身官宦世家，幼年丧母，因被盗劫与家人失散，由邱姑携归山东领养取名邱步武。十八岁毕业于山东济南中学，同年入山东易俗社学演话剧。民国十二年(1923)因爱好京剧旦脚，至北京、天津参加票房活动。其优越的天赋条件与清脆的嗓音为名票吉佩如、苏少卿所赏识，收其为徒，悉心传授。一年之后他到南京试演，与刘斌昆合演《鸿鸾禧》等剧，受到观众好评，遂正式“下海”。民国十三年初次来上海，献演于共舞台。以《玉堂春》一剧打泡，名小生李桂芳为其配演王金龙，他扮相清丽、唱腔新颖别致，赢得上海观众赞赏，遂成为共舞台的当家花旦。由他自编、自导、自演的时装新戏《失足恨》曾轰动申江，连演半年之久，一度成为上海京剧舞台上的热门戏，吕美玉等均仿效演出。民国十五年王瑶卿来沪，又拜王为师深造，技艺



愈加精进。二十世纪三十年代与赵君玉、刘筱蘅、黄玉麟并称“南方四大名旦”。



民国十三至民国三十二年的二十年中，他在上海先后合作过的名角有高庆奎、金少山、马连良、谭富英、白玉昆、周信芳等，其中与周信芳的合作时间最长，在连台本戏《封神榜》中他饰姜皇后、《天雨花》中饰荀含春、《华丽缘》中刘燕玉都相当有光彩，尤其与周信芳合演的《投军别窑》、《坐楼杀惜》（见图），堪称珠联璧合，至今脍炙人口。民国二十六年，随周信芳赴天津、北京、济南等地演出。

在表演上，他能不拘于传统程式，注重人物性格的刻画，唱腔上能吸收陈德霖、王瑶卿之长，结合自身条件和人物感情创造新腔。他兴趣广泛，不但能诗善画，还会做精巧的纸工，常以诗画手工自娱。

民国三十二年应大连福兴戏院之邀赴东北演出后，从此滞留东北。民国三十六年殁于大连。

陈为翰（1903—1961）　淮剧演员。又名陈大晚子，艺名盖天红。江苏盐城人。祖辈出自徽班。幼学“僮子”，九岁习徽班，参与做神会“念忏”与“香火戏”演出。曾得徽剧演员谢瑞龙指点，初工武生，后习老生。因身材魁梧，嗓音宏亮，又兼学红生。十六岁改唱淮剧，首演剧目《生死板》。民国二十六年（1927）在苏州，与谢长钰、戴宝雨等于吉庆园演出、《封金挂印》时，首用〔拉调〕，又参考“僮子”的忏词，虚构出曹操之女曹月娥这一角色，编写成《关公辞曹》一剧。来上海后，公演于太平桥某戏园，一炮打响；二十世纪三十年代末，为扶持初露头角的筱文艳，也曾陪演该剧。擅演剧目还有《临江驿》（饰崔文远）、《贩马记》（饰李奇）以及《岳飞》等连台本戏中老生角色，在《秦香莲》一剧中前演王丞相，后饰包公，能严格区分两个不同性格的人物，获淮剧观众一致好评。其红生戏更气质威严，动作规范，被誉为淮剧红生之最，后入上海淮剧团，常为小生李神童、花旦武筱凤配戏。1961 年，入上海市戏曲学校任教，同年病逝。

孙是娥（？—1927）　本滩女演员。其父是本滩艺人孙和尚。她天赋聪慧，嗓音甜美，高音圆润，中低音则宽厚饱满，加之运腔婉转，故其唱更显韵味浓郁。至民国七年（1918）7 月，她以“改良本滩”为号召，献艺于上海新世界游乐场鳌头独占，民国八年，与热心艺术改革，积极编排新戏的艺人刘子云结为夫妇，同组“子云社”，先后献艺于新世界、大世界、花花世界等游艺场。并始创以本滩演出连台本戏，改编演出《还金镯》等剧。

袁安圃（1904—1963）　昆剧曲友。名樊，字安

圃，别号梦庵。江苏苏州人。曾在金城银行系统所属诚孚公司任职。二十余岁开始学唱昆曲，工旦脚，五旦、六旦兼擅。为求深造，请益于昆曲耆宿俞粟庐，并得俞振飞拍曲助教，常与俞门弟子谢绳祖、项馨吾、翁瑞午等研讨曲艺，深得俞派唱法真传，当时昆曲界推许其艺术在专业水准之上。除清唱外，还登台彩串，扮相俊美，传诵一时。高亭公司特请灌制《牡丹亭·游园》中的〔步步娇〕、〔皂罗袍〕唱片各一张。又擅国画，得名画家冯超然传授，以山水见长，在书画界亦享有盛名。1962年赴香港，后死于车祸。

邢雪琴(1904—1972)　越剧琴师。原名邢延钟，浙江嵊县下南庄人。初中辍学后，以小贩为生，同时进“坐唱班”学唱京戏，并研习丝竹。满师后组班教唱，或外出坐唱，对京剧旦脚与老生唱腔均所熟悉。民国二十年(1931)至杭州，进大华舞台戏班(该班兼演京剧、越剧)拉琴，民国二十四年转入施银花领衔之“第一舞台”，从此，除短期为陶素莲、赵瑞芳、袁雪芬、傅全香、竺素娥、尹桂芳、范瑞娟等人伴奏外，十余年内始终与施银花合作，配合默契。邢对女子越剧〔四工调〕唱腔的形成发展，起了重大作用。由于对京剧、绍剧、婺剧音乐及江南丝竹均有造诣，故能在行弦托腔中自然地融入丰富的旋律而不失〔四工调〕韵味，又摸索出“糅合京剧成分，创造越剧过门”的路子，使〔四工调〕的伴奏旋律趋于稳定和规范；他所创造的〔四大调〕起调、落调乐句，被长期沿用。其伴奏弓法娴熟，变化巧妙，常用即兴加花手法，使唱腔显得丰满流畅，色彩丰富，为同行所钦服。民国二十五年底，在上海为施伴奏，灌制了《盘夫》、《志贞哭图》、《重台分别》等唱片十几张；其中《方玉娘祭塔》唱段不用胡琴伴奏，而由他用人声帮腔，伴以“南无阿弥陀佛”的佛号，应腔入调，别具一格。民国三十年，又应邀为支兰芳伴奏，在上海灌制了《恩爱村》、《黛玉葬花》等唱片。中华人民共和国成立后，邢从杭州的新乐越剧团支援去桐庐县，除担任乐队队长等职外，还编有小剧本多种。“文化大革命”中受到迫害返乡冻饿而死。



琴雪芳(1905—1931)　京剧女演员。原名马金凤，字幼珊。山东嵫阳(今兖州)人。回族，十二岁丧父，因家贫到上海从七盏灯(毛韵珂)学演旦脚。初献艺于南市劝业场小京班，后转大世界乾坤大剧场。民国初年至菲律宾、小吕宋等地演出。民国十年(1921)经香港至北京演于城南游艺园，因受北洋政府要人黎元洪等赏识，名声大噪。与碧云霞、金少梅齐名，有“坤伶三杰”之称。她隆准秀目，扮相极佳，表演以细腻著称。擅演新编古装戏《麻姑献寿》、《宝蟾送酒》、《千金一笑》等。有时也唱梆子，如演全部《红鬃烈马》、《算粮》唱梆子，《大登殿》唱皮簧；并能反串小生戏《白门楼》等。民国十六年返沪，搭天蟾舞台。曾与麒麟童(周信芳)、王芸芳等排演新戏《龙凤帕》、《华丽缘》等。在《华丽缘》中饰孟丽君，台风潇洒，饶有大家闺秀气质，与麒麟童所饰之皇甫少华旗鼓相当，大受观众赞赏。惜体质素弱，时演时辍。有妹琴秋芳，演小生，长期与其合作。民国十八年秋芳病故

意，因伤悼抑郁，于民国二十年2月26日去世。

王虎辰(1906—1936)　京剧演员。河北省宝坻县大虎屯(现属天津市)人。父王景山，艺名盖京东，原系梆子青衣演员，后改京剧花脸。虎辰自幼随父学戏，又随父到天津南市大舞台搭班演出。曾拜尚和玉为师。幼工扎实，嗓音条件较好，主攻武生，兼文武老生。民国十七年(1928)到沪，演出于共舞台，深受欢迎。从此定居上海。为求深造，又拜瑞德宝、陈嘉麟、陈嘉祥为师。常与高庆奎、周信芳、金少山、林树森、白玉昆、王芸芳、高雪樵、王桂卿等同台演出。



虎辰戏路极宽，文武皆能，尤以腿功出色，常演剧目有全部《马超》、《潞安州》、《八大锤》、《宁武关》、《大报仇》和《八大拿》等黄天霸戏。而《周瑜归天》一剧，被认为是他的成名作。在该剧中，他采用文唱武打结合，技术性强，表演激烈的路子，并创造了“抖枪”的特技，即用一种特制的软藤枪以手腕子的功夫使其上下抖动，颇能造成舞台气氛。这种独特的演法影响很大，名演员高雪樵、王椿柏，票友孙兰亭、章耀泉等争相仿效，红极一时，后学者亦大都按照其风格演出。他经常贴演《戏迷传》，其自拉、自弹、自唱的表演相当出色。还演出过大量连台本戏，如《五女七贞》(饰黄天霸)、《西游记》(饰孙悟空)、《红羊豪侠传》、《许田谢鹿》等。曾到南京、武汉、宁波等地巡回演出，其与金少山合演的《连环套》等戏在各地大受赞誉。民国二十五年在江西南昌演出结束，乘船返沪途中，不幸溺逝于鄱阳湖。

二十世纪二十年代得胜公司曾灌制唱片四张，收有其《潞安州》、《夜战马超》、《大报仇》、《路遥知马力》、《凤凰山》、《粉妆楼》、头本《西游记》选段。其中《大报仇》的黄忠，唱腔唱法均为南派，与京剧《伐东吴》迥然不同。民国二十四年新华影业公司曾摄制由他主演的有声黑白京剧影片《周瑜归天》、《霸王别姬》。子小王虎辰，承父业，工武生和文武老生，系辽宁省丹东市京剧团主要演员。

刘鸿奎(1906—1944)　淮剧演员。又名刘大麻子。江苏阜宁人，随父辈迁居苏州。幼时喜爱滑稽、魔术与戏曲。十六岁到沪，先后在义和园与凤翔戏园当茶房。十八岁拜武旭东为师，习演淮剧，工文丑。因满脸麻子，身材肥胖，故略加粉饰，便能逗笑。擅演剧目有《瞎子看灯》、《瞎子算命》、《瞎子捉奸》、《打砂锅》、《张古董借妻》、《贾志诚嫖院》、《小寡妇上坟》等喜剧。所演瞎子，头戴瓜皮帽，身穿灰布长衫，拄竹棍，翻起眼皮，唱苏北〔算命调〕。在《借妻·公堂告状》一场中，把各种戏曲南腔北调汇聚于“我名叫张古董”的唱段中。颇能引人发笑。民国十六年(1927)在上海鼎新舞台与骆宏彦、马麟童等合演《牛郎织女》时，扮演金牛星，曾借用“双簧”技艺以制造笑料。二十世纪四十年代初，在沪西大舞台公演连台

本戏《济公活佛》，所演济公操流利的苏州话，幽默诙谐，并采用魔术与灯光特技，于僧衣内安装各色彩灯，在济公引秦桧魂游地府一场中，灯明即亮相，展示济公各种姿态，边舞边唱，因而被称为“活济公”。另外，其扮演的大头鬼亦颇滑稽，脸蒙黑须作为头发，光着上身以为脸部，胸前画上眼、眉、鼻，嘴画于肚脐处，并插上一支点燃的香烟。因每演一戏，均有出人意外的表现，故获得“滑稽大王”的称号。据传临终前，还亲手翻看其子筱鸿奎的眼皮，以观察能否扮演瞎子，幽默成性，贯穿一生。

徐筱汀(1906—1957)　戏曲教育家、剧作家。原名长荫。江苏徐州人。早年肄业于上海圣约翰大学文科，曾与其胞兄徐慕云师事陈彦衡，研究“谭派”唱腔。二十世纪二十年代末至三十年代，又与其兄先后于上海、北京合办《大风报》和《益世报》，还分别在上海大中华唱片公司、西安民众教育馆、陕西省关中区电化教育施教团任职。民国二十七年(1938)夏声戏剧学校在西安成立，徐任该校校刊《夏声》主编。抗日战争时期，在四川北碚任国立编译馆副编审。抗日战争胜利后，夏声剧校定址上海，徐任该校剧务主任、总务主任，从事戏曲教育工作。1949 年 6 月，随夏声剧校集体参加中国人民解放军，在第三野战军政治部文艺工作团第三团，任研究股员兼团务委员。1951 年 3 月随团调至华东戏曲研究院，先后担任京剧创作室副主任、编审室资料研究组长。1955 年 3 月任上海戏曲学校教导主任。抗日战争时期编写过《陆文龙》、《收复南京》、《投笔从戎》、《新大名府》剧本四种。《陆文龙》一剧，增写了骂秦桧的情节。因主题适合抗战环境，成为受观众欢迎的剧目。中华人民共和国成立后编写与整理的剧本有《新大名府》、《新快活林》、《新武松打虎》、《新水帘洞》、《战宛城》等。还与苏雪安等集体改编宋之的的《皇帝与妓女》，与苏雪安、陈羽合编《宝莲灯》，与严朴合编《屈原》、《金蝉记》等，对京剧，尤对荀(慧生)派表演艺术有深入研究，所写文章，有一定的学术价值。论文《释旦》、《释末与净》，刊载于《新中华月刊》。五十年代参加了《华东戏曲剧种介绍》一书的编辑工作。



金运贵(1906—1970)　扬剧女演员。湖北黄陂人，生于上海，原名刘秀卿，小名运贵。幼年拜侯金奎为师，学唱京剧老生。民国十四年(1925)春，参加扬剧历史上第一个女子科班，先学小花脸，后学小生，曾取艺名新善贞。民国十六年丈夫去世，她应邀去福建等地演出京剧，民国十九年 6 月回上海在大世界演京剧，并学唱宁波滩簧。后与扬剧演员筱兰珍等合作演出扬剧。常演剧目有《分裙记》、《秦雪梅吊孝》、《珍珠塔》等。民国三十三年曾应邀首次赴扬州演出，历时四十多天，引起轰动，1951 年任上海勇敢扬剧团团长。1952 年 8 月应江苏省镇江市金星扬剧团之邀去镇江演出，此后便留在该团。

金运贵以毕生的精力探索扬剧音乐改革，创造了自由调和金派表演风格。她的唱腔细柔清雅、深沉醇朴，不受七字句十字句传统唱法束缚，结合剧情人物情感，往往一句唱词中

有二十多字，开口起腔，收尾落板，字字清楚，委婉动人。在扬剧舞台上自成一格，又丰富和发展了多种扬剧曲调，在苏、沪、皖扬剧舞台上，影响极大。在表演上，她注重人物性格的塑造，有“活方卿”之称。而在《梁祝·临终》一场中，则以缓慢、凄苍、逐字外吐的唱法，刻画了梁山伯在重病中哀怨痛楚的情感，加强了悲剧气氛。

她幼年识字很少，从艺后，以记写唱词来学习文化，后能够编写剧本，在沪共编写了三十二个剧目，较成功的有《三打节妇碑》、《新婚一度》、《后母恨》等。

黄桂秋(1906—1978)　京剧演员。字德全，号荫青，别署桂荫轩主。原籍安徽安庆，生于北京。父经商，任北京正阳门外豫康号杂货店掌柜。桂秋自幼热爱京剧，曾就读于汇



文中学，民国十三年(1924)高中毕业到北京电话局任话务员，业余参加西四护国寺一票房，以“青绮客”艺名学戏演戏，首次在“浙慈会馆”登台演《女起解》便引起行家注目。民国十五年正式拜陈德霖为师，转为专业演员。陈精传其技艺，并于民国十六年8月荐其参加余叔岩之“胜云社”与余合作。民国十七年2月，他转入马连良之“春福社”，参加了马新排的《浣花溪》、《清风亭》、《十道本》等剧目之首演。同年随该社首次来沪演于丹桂第一台，4月6日首场与马合演《御碑亭》。返京后，又先后与孙菊仙、杨小楼、高庆奎、言菊朋等同台，并参加了高新编《窃符救赵》、《掘地见母》、《苏秦张仪》、《吴越春秋》等剧目之首演。黄的演出，一直在乃师陈德霖的指导下进行，登台时，常由陈亲自“把场”，师徒亦经常同台。如黄演《四郎探母》饰铁镜公主，陈饰萧太后，黄演《银空山·大登殿》饰代战公主，陈饰王宝钏。陈师的悉心教诲，余、马、高、言等名家创造精神的启发，使黄开始了个人的新探索，不仅着意于老戏新唱，研究唱腔的出新，且在民国十九年3月11日于北京开明戏院推出了他的第一个新剧目《蝴蝶媒》。5月16日，又在中天戏院首演《姜皇后》，继之，又创演了《庐城侠侣》、《窦线娘》等数出。当时，他能在梅、程、荀、尚新剧竞赛热潮中另树一帜，实属难得，因而颇受赞誉。



民国三十年，黄定居上海，自行挑班演出，并多次与周信芳、俞振飞等合作。黄以唱工取胜，声音造型很有特色，他学陈，但不刻意模仿，而是用己所长，从娇美、柔和的方面尽情发挥。所演传统剧目，唱腔唱法均下功夫重新设计，在陈腔古朴方正的框架中研制出不少华美、精巧的新腔，形成了不同于梅、程、荀、尚四大流派的许多特点，从而独标一格。他的代表作，以《春秋配》、《别宫祭江》最负盛名，《王宝钏》、《三娘教子》(见图)、《玉堂春》、《祭

塔》等亦颇受欢迎。其独特的唱腔，流传甚广，学者甚众，遂有“黄派”之称。

二十世纪五十年代，他自组秋声京剧团，长期在沪演出，偶亦到京、津及各地巡演。六十年代初加入新民京剧团，1962年随团并入上海京剧院。1963年3月在天蟾舞台曾集中演出他的代表作，是最后一次登台。后到上海京剧院学馆任教。

颜玉卿(1906—1978)　淮剧演员。江苏阜宁人。民国五年(1916)去高邮卖面饼餬口，因叫卖声甜润悠扬，被当地艺人收入戏班。十一岁师从石景奇，工青衣花衫。演过“香火戏”与“三可子”。十九岁到上海，演出于虹口、南市、闸北与沪西等处，颇获好评。“九莲十三英”等传统戏均能演唱。文武兼长，在《阴阳河》中演李桂莲，挑水时肩负彩桶走各种圆场，身段优美；在《莲花庵》中演谷素珍，表现骨肉分离时哀婉凄楚的唱腔，能催人泪下；在《杀子报》中演王徐氏、《战宛城》中演邹氏，充分显露其刀马旦的扎实功夫。更有一手耍火球的绝技，用于戏中喜庆场面，全场灯暗，火龙飞舞，常赢得满堂彩声。因演戏力求合乎情理，唱曲讲究字准腔圆，一招一式都经仔细琢磨而被公认为男旦之翘楚。从二十世纪四十年代起，对旦脚的表演、造型，尤其是化装作了一系列改良，为了推广，还添置衣箱借与同人。中华人民共和国成立之初，创办精诚淮剧团(后与志成淮剧团合并)，设编剧、导演与舞美等专职，以提高淮剧艺术水准。长女筱琴、次女美琴均为淮剧演员。

张春帆(1907—1951)　戏院老板、班主。浙江江嵊县崇仁镇人。绸厂徒工出身。抗日战争前曾在上海江浦路经营一家丝绸厂。民国二十六年(1937)回乡，次年春，应上海戏院老板沈益涛之邀，带领以筱丹桂为台柱的高升舞台戏班来沪演出，曾组织越剧同仁联谊会。抗日战争胜利后，作为丹桂剧团(后台)班主和国泰戏院(前台)老板，组织“职工会”和前台资方“越剧联谊会”，任常务理事，操纵上海越剧场子，欺压演职员。强纳筱丹桂为妾，对其盘剥摧残。民国三十六年10月上旬，筱丹桂因与导演冷山(金兆元)在大华电影院相遇长谈，而遭张的猜忌拷打。筱不堪虐待。于10月13日下午服毒自杀。筱丹桂之死，激起越剧界人士的义愤。袁雪芬、吴琛出面向法院起诉，张被拘押，不久开释。1951年7月28日，张春帆被上海市人民政府以恶霸罪判处死刑。

黄玉麟(1907—1968)　京剧演员。本名黄琼，原籍贵州，生于江西南昌。其父黄炎，曾任清军统带，清光绪三十三年(1901)亡命上海，弃官从商，后因负债入狱。玉麟迫于生计，民国五年(1916)拜戚艳冰为师，习花旦，民国七年即以绿牡丹艺名在上海啸云天登台献艺。民国十三年满师后经郭仲衡、金仲仁介绍赴京拜王瑶卿为师深造，艺事益进。因演出文学家陆澹庵为其编写的剧本《风尘三侠》、《龙女牧羊》，乃名声大噪。南返后，曾与杨宝忠、刘奎官、周信芳、盖叫天、赵如泉、李桂春等名角同台合作，各舞台均倚为台柱，排演了不少连台本戏，深受沪上观众欢迎。当年一度与白牡丹(荀慧生)齐名，并有《绿牡丹》特刊行世。

黄玉麟戏路宽广，工底扎实，嗓音清亮。唱《南天门》等青衣戏，能唱工半调；饰《战宛

城》邹氏，不但表情细腻，《刺婶》一场，走“屁股坐子”、“硬抢背”干净利落，裙衫不乱。尤其擅演《花田错》、《梅龙镇》、《鸿鸾禧》等花旦戏。他跷工娴熟，明眸传神，刻画二八少女憨态可掬，娇而不佻。民国十四年，他应日本帝国剧场之聘，东渡扶桑，历时三月，遍历日本各大都市，负盛誉而归，日本人野字四郎著有《支那剧解说》一册，以志其事。二十世纪三十年代，曾与赵君玉、刘筱衡、王芸芳并称“南方四大名旦”。

民国二十六年，抗日战争爆发时，他正巡回演出于东北三省，因东北沦陷而滞留数年未能南归。民国三十二年至北京，与徐兰沅、李盛斌等组织“勤节社”彩头班(以道具、布景为主的戏班)以维持生计。民国三十七年始回上海，但已改行经商。又因不善经营，生活潦倒。于1950年重返舞台，先与黄桂秋在南京演出，后又在上海加入人民大舞台作短期演出，接着又组织了京艺京剧团，自任团长，巡演于全国各地。1956年应聘入上海市戏曲学校，担任京剧花旦教师。“文化大革命”中屡遭揪斗，积忧成疾，患胃癌病逝。

杨畹农(1907—1971)　京剧票友，教师。名善鸣，以字行。安徽桐城人。民国十九年(1930)毕业于上海复旦大学。幼年爱好京剧，尤其酷爱梅派艺术，嗓音宽亮甜润，又因国文基础深厚，精通声韵音律，故对梅派艺术的研究实践尤有独到之处。早在二十世纪三四十年代就誉满南京、重庆。五十年代曾与梅兰芳、程砚秋、赵荣琛在上海同台演出四《五花洞》。在演出《生死恨》时，梅兰芳登台致词，并亲自为其把场。创建了“梅剧进修会”，亲授新老梅剧三十余出，学员发展至一百三十余人。整理出版梅派剧本，创立记录梅派唱腔和身段模式，为发扬梅派艺术奠定了基础。1956年受聘任教于上海市戏曲学校，悉心培养新生力量，教学认真，爱才若渴，桃李盈门。李炳淑、杨春霞、朱玲妹等都是他的学生。一生为传播发扬梅派艺术做出了巨大贡献。

刘叔诒(1907—1975)　京剧演员、教师。本名刘鹤庆，字叔诒，艺名刘天红。湖南新宁人。生于南京。父刘荣生清末曾在北京某衙门任职，曾参加同盟会，袁世凯称帝后，为避难举家迁沪。荣生夫妇喜京剧，与杨亚嵩、李唳云等在沪组成振声社票房；叔诒六岁随父学戏，随母登台演娃娃生。主要学演汪派戏《文昭关》、《浣纱记》、《鱼肠剑》、《张松献地图》、《马前泼水》等，同时兼学“谭派”。九岁在上海凤舞台搭班，成为专业演员，曾获“神童”之称。十六岁改学“余派”。二十一岁进京参加荀慧生的庆生社，民国十七年(1928)2月13日以《定军山》一剧作首场演出。常演剧目有《战太平》、《打渔杀家》、《问樵闹府》、《断臂说书》等，还在荀慧生新剧目全部《双姣缘》和《十三妹》以及《柳如是》、《埋香幻》中任重要角色。



在京期间，叔诒大量观摩余叔岩的演出；并延请余的琴师李佩卿给自己吊嗓，从唱念

做打各环节潜心钻研余派艺术。三十年代初，因嗓音失润离开舞台，曾在长城唱片公司工作，后任职于中汇银行，开始教戏，不久即成沪上声誉甚高的余派名教师。其学生有沈金波、张少楼、赵培鑫、乔志钧、金如新等，还给李少春指点《奇冤报》、《问樵闹府》等戏。

1958年应聘至上海音乐学院附中任教。1959年应聘任江苏省京剧院创作研究部主任，同年调江苏省戏曲学校，先后任研究室副主任、京剧系（科）副主任。1975年退休，同年病逝于上海。

他早年在高亭、百代、大中华公司灌制唱片五张，如汪派《张松献地图》、《受禅台》、《马前泼水》和谭派《四郎探母》、《珠帘寨》、《卖马》等九个剧目的选段。二十世纪五十年代，上海人民广播电台录制其全部《桑园寄子》。他整理的余派《断臂说书》、《桑园寄子》剧本曲谱，均由上海文艺出版社出版。

孟小冬(1907—1977)　京剧女演员。本名令辉，艺名小冬。祖籍山东，生于上海。出身京剧世家。祖父孟七，工武净兼武生，父孟鸿群，工武老生兼武净；伯父孟鸿荣，又名小孟七，工文武老生；叔父孟鸿茂，均驰名沪上。她九岁时从其姨父，孙（菊仙）派老生仇月祥学戏。十二岁在无锡新世界登台。民国七年(1918)11月24日首次在上海登台。于大世界内乾坤大剧场演《逍遥津》。继之长期在大世界与李春来、粉菊花、汪碧云、李长胜等合作演出，剧目多样，既有孙派《辕门斩子》、《斩黄袍》、《雪杯圆》，也有谭派《空城计》、《洪羊洞》、《桑园寄子》，又有海派《徐策跑城》、《山东马永贞》，以及时装戏《中外统一》，还跨行当演《翠屏山》（饰石秀）、《滑油山》（串老旦）等。民国九年12月14日起转入共舞台，与乃父孟鸿群同班，为张文艳、筱金铃、吕月樵、林树森等唱前场或配戏，首场仍贴孙派《逍遥津》，后参加演出《宏碧缘》（饰骆宏勋）、《枪毙阎瑞生》等连台本戏。



民国十四年赴北京，拜陈秀华为师，专攻谭（鑫培）、余（叔岩）派戏，同年6月5日首次在京登台，与赵碧云合演《四郎探母》于三庆园。继而参加崇雅社、庆麟社等坤班，演于城南游艺园、新明戏院等处，这期间曾多次与梅兰芳、尚小云等名家同台。民国十六年与梅兰芳结婚，曾息影数年。离异后，于民国二十二年复出，自组福庆社，演于北京吉祥、新新等戏院，因体弱，每年仅演十场上下。偶亦到天津、上海演一两场。她的戏路已由海派改为京派，由驳杂变成专精。

民国二十七年10月21日拜余叔岩为师。同年12月24日演出了余亲授第一出戏《洪羊洞》。嗣后随侍左右，专心致志向余学戏直至余逝世，前后达五年之久，深得余之真传。孟每学一戏，皆经苦心钻研，一字一句、一腔一调力求惟肖。故虽露演极少，却深受重视，行家把她的演出奉为研究余派艺术的样本。民国三十四年曾与程砚秋在电台播演《武家坡》。民国三十六年8月，为杜月笙祝六十寿辰，在上海中国大戏院演出两场《搜孤救孤》，被认为

是她艺术上的巅峰。此后以杜月笙结合，结束了舞台生活。

1949年赴香港，曾收名票赵培鑫、钱培荣、吴必彰等为徒，悉心传授余派戏。1967年秋定居台湾，1977年5月26日病逝于台北市。其音响资料由弟子十二人整理编选为盒式音带两集于1977年出版，因孟自署“凝晖阁”，遂题为《凝晖遗音》。另有早期在百代公司录制的《逍遥津》、《捉放宿店》、《徐策跑城》等唱片存世。

程笑亭(1908—1962?)　滑稽戏演员。原名程文新。上海人。年轻时与滑稽大家刘春山、电影喜剧演员韩兰根为友。民国十六年(1927)起，在大世界和永安公司天韵楼等处表演独脚戏，因风度潇洒，有“摩登滑稽”之称。民国三十年参加滑稽戏《一碗饭》演出，扮演次要角色。开始以其“冷面”特点引起人们注意。民国三十二年后，在一至九本《小山东到上海》中扮演伪巡长，“冷面”风格日趋成熟，自成一家。所扮演人物以白粉涂面，绝少表情，常以快速接口和咕白中产生冷隽笑料，俗称“阴噱”。1953年与田丽丽合作，成立百花滑稽剧团，约在六十年代去世。

陶　贤(1908—1967)　越剧编剧、导演。原名陶忠澄。上海人。受家庭影响。从小喜爱艺术，曾就读于南洋公学土木科，后入新华艺专学西洋画，毕业后曾任中学美术教师、上海机制国货工厂联合会广告编辑及中央香皂厂绘图员，曾创造“黑影画”。民国二十七年(1938)起涉足越剧界，曾任雪声、丹桂、春光、艺华、和平等越剧团编导。

二十世纪四十年代为其创作的全盛期，与樊篱(迪民)、闻钟(关键)合称为“越坛编导三杰”。其编导剧目多至百余部，影响最大者有《恒娘》、《是我错》、《何文秀》、《雪里小梅香》以及《恩爱村》、《夫妇之道》、《冤家》、《对头》等。这些戏大都取材于家庭生活，注重伦理道德教化，且构思新颖，格调清新，唱词浅近，善于发挥演员特点，又能迎合观众心理，因而上座率高，曾有“调剂家庭(关系)良师”、“流行编剧家”之称。他也善于接受新事物，在女子越剧向话剧、电影学习的初期，即以自己的编导实践扬弃“幕表制”，推行严格的“剧本制”，改变一桌两椅的舞台道具传统，按照剧情需要亲自设计并制作布景、灯光和道具；热情支持演员革除水片包头，改用符合人物身份的服饰装扮。他重视培养越剧新人。四十年代初，常在排练新剧目时，将台词分抄给缺乏文化的演员，将排戏过程作为扫盲的过程。四十年代中期起，又致力于培带青年编导，经其精心培养的陈曼、红枫等十余人，很快独当一面，成为编导人材的后起之秀。四十年代后期，又主办“忠字班”、“孝字班”，为越剧表演输送新人。1964年入上海越剧馆学馆编研组工作。

何益山(1908—1972)　淮剧演员。原名何步高。江苏阜宁人。其父明珍、叔卓珍均为“三可子”艺人。益山九岁进香火戏班学艺，初习旦脚，十一岁登台演娃娃生；十三岁在沪拜徽班艺人曹锦香为师，改演文武小生，在虹口义乐戏园与李樵松、谢长钰同班。民国十五年(1926)主持由其父所创之长盛班，先后在无锡、常州、苏州、南京等地演出。其间，曾得梆子戏艺人朱春仙传授《蝴蝶杯》、《火焰山》等戏。回沪后与何孔标、李玉花、刘鸿奎、仇孟七



等合作，在草袋角及凤翔等戏园演唱。二十二岁改名益山，民国二十二年加入翔舞台京班共两年余，演出《麒麟豹》(饰方卿)、《龙凤呈祥》(饰刘备)、《虹霓关》(饰王伯党)。曾抄得剧本百余部。民国二十六年"八·一三"战事发生后，率家班成员袁彩凤、何步楼、何小亭。周廷福、张古山等回苏北，在盐阜地区流动演出达八年之久。以演京剧为主，也与谢长钰、单连生、李玉花等合演淮剧。抗战后，先在苏州搭周鸿生戏班，后在上海南市大戏院与武旭东同台。1951 年入志成淮剧团，1958 年任该团副团长。擅演"三公"戏，如《白马坡》、《古城会》、《水淹七军》，三本《走麦城》、《打銮驾》、《探阴山》、《断太后》、《打龙袍》、《五台山》、《双龙会》等。其表演深受京剧麒派影响，有"淮剧麒麟童"之称。曾任上海江淮戏工作委员会主任，1954 年华东戏曲观摩演出大会获演员二等奖。

刘香贤(1908—1980)　越剧经纪人。浙江嵊县人。曾在宁波和嵊县的烟店、酒店学徒。民国十九年(1930)与人合股开办越新舞台科班，招收学员王杏花(小旦)、金香凤(小生)、李艳初(老生)、黄笑笑(小丑)、孙苗凤(小旦)等。民国二十三年改名为越升舞台(戏班)，任班主。邀请姚水娟为头肩，演出于浙东、浙西以及杭州等地。民国二十七年 1 月 30 日带班进上海。受他聘任为台柱的演员先后有姚水娟、赵瑞花、尹桂芳、竺水招等。民国三十年起，还与人合股办皇后戏院和龙门戏院，任后台老板。民国三十六年，



又与人合资重建龙门戏院，改任前台老板。翌年，与人合股，任云华越剧团股份老板。1949 年，又与汤璧珍、殷馥根、周振明等集资重建雪声越剧团。1950 年，与贾舜华合资，重建芳华越剧团。其时又任龙门戏院经理。1953 年 4 月，芳华越剧团外出巡回演出时，退出该团，专任龙门戏院经理。该院停业后，任光华戏院经理。1956 年公私合营，为资方代表。刘在长期经营科班、戏班与剧场工作中，善于识才用人及筹措资金，且长于经营管理。为人持重，不善言谈，亦不拜"老头子"，遇有纠葛或麻烦事，即花钱消灾。中华人民共和国成立后奉公守法，不问政事。

徐传濂(1909—1942)　昆剧演员。原名永福。十三岁入昆剧传习所学戏。初习副，后改丑，从沈斌泉为师。天资聪敏，学戏甚快。只演正工戏，擅演《琵琶记·坠马》、《孽海记·下山》，又如《义侠记》之武大郎，《盗甲》之时迁，《白罗衫》之李二也颇精彩。表演动作夸张幽默，想象力丰富。如演《下山》之本元，为描摹其不堪佛门戒律禁锢，渴望情爱生活之心态，以眼神表现情欲，以身段显露对小尼姑的爱慕，热切而又令人发噱。能走矮步，并有一定武功基础。因嗜鸦片，身体渐衰，技艺日下，被新乐府辞退，困居沪上。后仙霓社在沪演出，又入班，仍演丑脚。仙霓社解散，潦倒病故。

赵传珺(1909—1939)　昆剧演员。原名鸿君。江苏苏州人。十三岁入昆剧传习所，从曲师沈月泉习曲。初唱老生，取名传钧，由吴义生教曲，当时老生戏《赐福》中之天官由其一人承应，其他常演剧目有《满床笏·御审》、《长生殿·酒楼》等。民国十八年(1929)，冠生顾传琳突然去世，传琳弟传玠亦弃艺离班，遂改唱冠生，易名传珺。因其嗓音较佳，又勤奋好学，颇为叫座。为仙霓社小生台柱。曾从京剧艺人蒋砚香学艺，融京剧表演于昆剧之中，故演技更臻圆熟，与五旦朱传茗配戏，二人身材相似，烘云托月，相得益彰，除擅冠生戏《惊鸿记·吟诗、脱靴》(即《太白醉酒》)、《长生殿·迎像、哭像》、《铁冠图·撞钟、分宫》、《琵琶记·书馆》、《紫钗记·折柳、阳关》及《蝴蝶梦》、《彩楼记》等外，若演纱帽生之《贩马记·写状、三拉、团圆》、《金雀记·乔醋》、鞋皮生之《还金镯·诉魁》等，亦卓绝于时。其后期演出，因表演发挥淋漓，令观众陶醉，可与顾传玠、周传瑛颉颃。其唱曲音调甜润清扬，吐字运腔轻重有致，讲究韵味；所演人物切合身份，举手投足，恰到好处。抗日战争前夕，仙霓社在大新游乐场演出期间，他曾与刘传蘅主持过社务。因吸鸦片，仙霓社解散后不久，倒毙街头。

沈传芹(1909—1952)　昆剧演员。原名沈永寿。江苏苏州人。民国十二年(1923)入昆剧传习所习艺。原工小生，名传琪。出科后，参加“新乐府”昆班。民国十七年1月于上海“笑舞台”演出时，始做正旦，改名传芹。常演折子有《双珠记·卖子、投渊》(饰郭氏)、《白兔记·养子、出猎》(饰李三娘)、《寻亲记·出罪、府场》(饰郭氏)、《风筝误·后亲、茶圆》(饰柳夫人)、《金锁记·斩娥》(饰窦娥)等戏。其表演风格凝重、老练，演悲剧性人物，能体现哀怨凄凉之情。民国十八年后，应邀搭入施湘芸苏滩(兼昆曲)班任教师兼演员，为施湘芸、施飞霞等“拍曲”、“踏戏”。二十世纪四十年代初，曾一度参加苏滩名艺人朱国梁创建的国风苏剧团，主演过大型苏剧《万世流芳》(饰林则徐)。

1950年春，参加上海市苏剧卷词研究会(后改名苏剧改进协全)。在上海剧艺界为德本善堂(上海慈善团体)举行的募捐义演中，曾在大世界游乐场主演苏剧《疯僧扫秦》、《武松与潘金莲》。后入华东戏曲研究院，不久在沪病故。

王燮元(1909—1970)　京剧鼓师。河北文安人。出身戏曲演员家庭。十一岁起随天津名鼓师齐向阳学习京剧武场面，继而又拜名鼓师昝树云为师，艺属卫派。他先司小锣，再司铙钹、大锣。十五岁开始司鼓，曾在天津、北京、青岛等地搭班，不久受聘到沪，与林树森长期合作，定居上海。抗日战争胜利后，他为梅兰芳司鼓长达六年。民国三十七年(1948)，梅在上海拍摄第一部彩色戏曲片《生死恨》，由他司鼓。1951年11月，加入上海市人民京剧团，后转上海京剧院，一直任该院主要鼓师。



他一生曾为诸多南北京剧名家司鼓，除梅兰芳、林树森之外，他还多次与周信芳、徐碧云、盖叫天、唐韵笙、黄桂秋、刘奎官、李洪春、言慧珠、童芷苓、李玉茹、李金鸿、顾正秋等都有较长时间的合作。他戏路宽广，佐南北名家演出皆配合紧密，演奏风格稳健大方，因此一直享有盛誉。他

还参加过《海瑞上疏》、《武则天》、《赵一曼》、《海港》等新剧目的音乐创作。1963 年拍摄芷苓主演的彩色京剧影片《尤三姐》，也由他司鼓。

1956 年和 1958 年，他两次随中国艺术团出访，均任乐队指挥，到过英国、法国、德国、苏联、捷克、保加利亚、罗马尼亚、匈牙利、瑞士等二十多个国家，曾与许多外国音乐家交流并为他们宣讲我国打击乐演奏法，深受各国专家好评。1962 年当选为中国戏剧家协会上海分会常务理事。"文化大革命"中遭受迫害，含冤逝世。著有《京剧锣鼓演奏法》(由范石人协助整理)，全面地阐述了京剧打击乐的特点和自己的演奏经验。



朱传茗(1909—1974)　昆剧演员。原名祖泉。江苏太仓人。十一岁随父学艺，十二岁进苏州昆剧传习所，工五旦。经沈月泉，沈斌泉等全福班艺人精心传授，习演《牡丹亭》、《金锁记》、《长生殿》、《浣纱记》、《琵琶记》等剧。出科后，以艺名传茗闻世。民国十三年(1924)6 月在上海徐园、新世界、笑舞台等剧场，与顾传玠合演《琴挑》、《小宴》、《楼会》与张传芳合演《游园》等，崭露头角，以扮相清秀俊丽、嗓音清脆婉柔著称，成为"新乐府"、"仙霓社"的台柱，并被誉为南昆第一台。民国二十五年，随仙霓社在江浙两省流动演出。民国二十六年返回上海，适逢"八·一三"事变，剧团解散，以教授昆剧为生。曾和梅兰芳、程砚秋、俞振飞、言慧珠等联袂演出。他与梅合演《游园》、《闹学》等剧珠联璧合，卓尔不群。不仅精通昆剧旦行，且擅长各种乐器。

1951 年 8 月，参加华东戏曲研究院。1954 年起，任昆剧演员训练班旦行老师。经他传授的学生华文漪、张洵澎、张静娴等，成为昆剧名角，他积极参加新戏排演，如为《墙头马上》设计唱腔和编排舞蹈。"文化大革命"中，被迫回乡，病逝太仓。

姚传湄(1909—?)　昆剧演员。原名新华。江苏苏州人。父业掌礼(主掌婚丧仪礼)。十三岁入昆剧传习所，工丑脚。先拜师沈斌泉、在新世界演出时又从陆寿卿学艺，并随京剧艺人孟鸿茂习京丑。其艺为传习所中佼佼者，可与匹敌者唯华传浩，为新乐府、仙霓社主要演员。常演剧目有《虎囊弹·山门》之酒保，《渔家乐》之万家春、《绣襦记·卖兴》之来兴，《孽海记·下山》之本无，《风筝误》之丑小姐，《东窗记·扫秦》之疯僧，《一捧雪》之汤勤，《寻亲记·茶坊》之茶博士等。饰演角色多为身份卑微之人物，以幽默滑稽动作表现人物善良正直之心态。所演反面人物亦能刻画细腻，惟妙惟肖。尤擅矮步，能以矮步翻跌扑打，观众称绝。抗日战争前夕，京剧艺人赵如泉在三星舞台排演《水泊梁山》，邀其入班扮武大，取名盖小三(全福班有名丑王小三，意为艺技盖过小三)。不久重返仙霓社，仿照京班做法，挂过头牌。抗日战争期间，仙霓社解散，搭赵君玉班赴泰国演出，下落不明。有说曾在泰国潮州戏班中教戏。

张翼鹏(1910—1955)　京剧演员。祖籍河北高阳，生于上海。为著名京剧武生盖叫天之长子。十二岁拜董德春为师，习武生，随董办的小科班学艺演戏。后由盖叫天领回亲自授艺，从而打下扎实的基础。长靠、短打皆所擅长。代表剧目有《雅观楼》、《四平山》、《北湖州》、《八大锤》、《九龙山》、《岳云锤震金蝉子》、《别母乱箭》、《夜奔》等。其中以《雅观楼》最负盛名。该戏原是昆曲武小生戏，经他加工创造，以武生应工，大大丰富了此戏的表演艺术。他演李存孝，除原来手执"浑唐槊"外，再加上一个"笔砚抓"，一长一短两个兵器，耍舞抛接做出各种身段，又创造了耍令旗的舞蹈，以表现李存孝少年英武气概。所演《四平山》与北派尚和玉的不同，扮相上，他戴改良紫金冠，脸上前额与双颊各贴三枚金钱大小的金箔圆块(北派是勾脸)；行路时，在肩后一字平背双锤(北派是二兵卒抬锤上)；开打时大舞锤花，在曲牌中边歌边舞，北派讲究功架，以磁实、方正见长，张翼鹏除锤花舞姿，更讲究身段的灵活、坚实，刚柔相济。在《闹天宫》一剧中，他创造同时巧耍双圈、锤、旗的一身四绝。在《挑滑车》一剧中，观阵时在〔上小楼〕曲牌中执枪载歌载舞"走边"，一改通常徒手走边的演法。在其他剧目中，他也都各有创造，使他的演出别具一格，人称"张派"，为不少武生演员所仿效。



张翼鹏除早年随父演出外，曾在杭嘉湖一带搭"乡班"演出，后去东北数年，返沪后于民国二十三年(1934)在上海大舞台演出连台本戏《西游记》，从孙悟空出世起，连演四十余本，长达八年之久，卖座始终不衰。当时上海流传一句话："看不煞的张翼鹏，唱不坍的《西游记》。"可见此戏在上海观众中影响之深。该剧在盖派猴戏基础上进一步开创张派猴戏的表演风格，扮相及表演与北方的杨(小楼)派、南方的郑(法祥)派均有不同，他按照孙悟空在不同时期的特点塑造人物形象，猴性、人性、神性三者俱备，并于每本戏中设计新颖的武打出手，人称"化学把子"，同时充分运用声光化电的科学技术，改进舞台艺术。

在《西游记》的演出过程中，北方著名武生李万春来沪，特地编了一出《十八罗汉收大鹏》，张不甘示弱，编了一台《孙悟空棒打万年春》，用万年春影射李万春。最后双方不相上下，收兵言和。后移居浙江杭州。



顾传玠(1910—1965)　昆剧演员。本名汝雨(一作时雨)，又名志成，字佩宜。江苏苏州人。十三岁入昆剧传习所，先由许金彩开蒙，吴义生教老生戏，民国十二年(1923)后在沈月泉桌台习曲，改学小生，又得一些曲家教诲，成为小生全面人才。擅官生、黑衣(穷)

生。他扮相清秀俊逸，表演雅而不俗，细巧有致。民国十三年6月，与旦脚朱传茗在上海新世界联袂演出，两人配合默契，艺惊四座。胡二元评曰："传玠、传茗正当妙年，或濯濯如春柳，或灿灿如奇葩，清歌妙舞，一回视听，令人作十日思。"出科后，遂与传茗长期合作，在上海笑舞台新乐府演出。曾应梅兰芳之邀，为其配演《贩马记》饰赵宠。

顾聪慧好学，能戏颇多，巾生如《幽闺记》之蒋世隆，《浣纱记》之范蠡，《牡丹亭》之柳梦梅，《玉簪记》之潘必正，《西厢记》之张珙等皆能应付自如；官生如《荆钗记》之王十朋，《铁冠图》之崇祯帝，《惊鸿记》之李白，《长生殿》之唐明皇等亦颇见功力；雉尾生如《连环记》之吕布则神情适度；黑衣如《破窑记》之吕蒙正，《绣襦记》之郑元和，表演穷途落难书生寒酸而又自负的情状，逼真自然。自民国十四年至十九年演出的剧目尚有《八阳》、《见娘》、《吟诗》、《脱靴》、《拾柴》、《泼粥》、《琴挑》等；四六板戏有《贩马记》、《百花点将》等。吴梅《湘真阁》传奇，也以顾为主角。民国十八年开明、蓓开公司灌有他的《琴挑》、《问病》、《玩笺》、《茶叙》、《贩马记》唱片。他与俞振飞、许伯遒被时人称为昆笛三杰。

民国十九年，弃艺离班，就读光华附中，后又升入金陵大学农科。民国二十六年毕业，一度在师承中学执教。中华人民共和国成立前夕，移居台湾，曾去美国、西欧等地从事工商实业。1965年病逝台湾，妻张元和为台湾蓬瀛曲社名票，现居美国，曾出版《昆曲身段试谱》。兄顾汝霖，艺名传琳，亦为"传"字辈艺人，工官生。

施传镇（1911—1936）　昆剧演员。本名培根。江苏苏州人。全福班名旦施桂林之子。十一岁进昆剧传习所。先由许彩金开蒙，后在吴义生桌台习曲，学副末兼老生；出科后，又经沈锡卿私授。随班来上海，为新乐府昆班老生台柱。文武兼能，其表演动作利索，身段潇洒，如演《别母·乱箭》之周遇吉见母时的背躬身段，层次分明，情感真切动人。演《双官诰》之冯仁，长段念白，抑扬顿挫，疾徐有致，更以语调、语气来表现人物之情感。京剧演员林树森、周信芳等皆赏识其艺。据传，周信芳在《清风亭》、《扫松下书》中之身段动作也受其影响。"传"字辈所演整本戏中的老生主角，大多由他担任。如《鸣凤记》之杨继盛、《寻亲记》之周羽、《水浒记》之宋江、《白兔记》之刘智远等。尤擅《搜山、打车》、《云阳、法场》、《写本、斩杨》、《骂曹》等折子戏。新乐府散班后，积极筹建仙霓社，因劳累过度猝发伤寒，故于苏州。

顾传澜（1911—1939?）　昆剧演员。原名根祥，江苏吴县人。十一岁入昆剧传习所学戏。初在吴义生桌台习艺，工副脚，兼演丑脚。其饰演刁钻狡黠的市井无赖，玩花沾草的纨袴子弟，酸腐迂儒的秀才，神情酷肖。擅演《钗钏记》之赵氏，《水浒记》之张文远，《义侠记》之西门庆等。粗通文墨，能自撰曲词，改编剧目，仙霓社演出的《三笑》、《昆山记》等本戏，皆出自其手笔。"传"字辈上演的吹腔、武戏《快活林》、《大名府》、《火焰山》由他组织、导演。据庄蝶庵《仙霓影事》记载，仙霓社中分配角色。计算戏码，运筹自如者首推传澜。后搭苏滩班，又在易方朔滑稽戏班当过下把。

汪传钤(1911—1958)　昆剧演员。本名福生。江苏苏州人。民国十年(1921)入昆剧传习所。初学副末,在吴义生桌台学戏。后从拳师邢福海练拳术,打下扎实的武功底子,成为"传"字辈人中唯一的武生。昆剧武戏剧目不多,汪常向京剧艺人学习,如武丑王洪、武小生林树棠、武生张翼鹏等先后给他说了《探庄》、《打店》、《大名府》、《乾元山》、《雅观楼》等戏;林树森给他说了《安天会》、《状元印》等戏,夏月恒亲授其《蜈蚣岭》一剧。汪常与作旦方传芸合演武戏,配合默契。汪演《打店》武松,掷匕首,紧擦孙二娘耳边钉立台板上,惊险、准确、令观众色变;《借扇》一剧,原来只有上下、左右、蓬头等简单武打,汪演出时设计了大刀花、棍花、丰富了身段表演,使一出较冷的戏边唱边打,载歌载舞,优美炽热;演《雅观楼》带耍旗,虽系张翼鹏所授,但耍旗的技巧身段都有新的章法。所演武戏,还有《义侠记·打虎、游街、杀嫂》、《麒麟阁·三挡》、《铁冠图·对刀步战》、《别母乱箭》以及《三岔口》、《夜奔》等。

民国二十六年(1937)仙霓社解散后,曾搭过京班和滑稽剧团。1949年后,与方传芸一起参加过新安旅行团在上海的演出。1950年出任新安旅行歌舞团教师,不久该团改建为华东人民艺术剧院歌舞团,1954年又改建为上海歌舞剧院,汪继续任教。其间,汪创作了《剑舞》、《盾牌舞》等舞蹈,为古典舞的表演作了新探索。著名舞蹈演员舒巧等都在他的培养下成为一代艺术家。1956年,与方传芸一起编排了昆剧武戏《挡马》。1958年因癌症去世。患病期间,还编写了关于中国古典舞身段研究的文稿,现藏北京舞蹈学院资料室。

朱翔飞(1911—1974)　滑稽戏演员。原名朱杏林。上海市人。曾在花旗总会、西湖博览会等处当过侍应生,也做过印染工人,业余喜爱滑稽。民国二十年(1931)开始在游乐场和电台作专业演出,与何双呆等搭档。1949年至1959年,先后加入过"更生"、"新艺"、"蜜蜂"等滑稽剧团。1959年以后为上海人民艺术剧院滑稽剧团主要演员。表演冷隽幽默,说表功特佳,尤擅大段白口。据传,早年在游乐场演出时有"唱不过麻皮(刘春山)。讲不过翔飞"之说。其独脚戏代表作《水淹七军》、《全体会》等,均集说学演逗于"上手"一人。在滑稽戏《不夜的村庄》中,成功地塑造了乐观耿直的老饲养员张老福的形象,于上海市1959年戏剧会演中获得好评;在《满园春色》中扮演厨工庄师傅,以一大段近似单口相声的台词叙述人物所陷入的尴尬境地,幽默生动,反映了其艺术特点。

骆宏彦(1911—1982)　淮剧演员。原名骆文林,小名二瀧子。江苏建湖人。出身梨园世家,其祖父持茗,父步兴,均为徽剧演员。幼得家传,工花旦。其弟月楼习文武小生,兄弟俩常演《凤仪亭》与《断桥》等剧。早期在苏北演唱"香火戏"与"三可子",后改演淮剧。初通文墨,谈吐唱戏皆有文采。

二十世纪二十年代末,随长辈至沪,演出于义和园。扮相俊秀,唱做俱佳。每至演毕,观众拥于台前,察其是男是女。骆在淮剧改革

及扩大淮剧在上海影响方面，均有贡献。三十年代初，与马麟童、刘鸿奎等在鼎新舞台公演《牛郎织女》，特请绘景师邓格非设计软景硬片图案，舞台面貌焕然一新。该剧由其扮演织女，马麟童扮演牛郎，刘鸿奎扮演金斗星，红角汇集，使淮剧呈现欣欣向荣的景象。又，骆子〔拉调〕问世时，带头演唱，又按自身条件加以改革。尔后产生的〔自由调〕，他不仅率先唱，还向各班推荐，使之迅速推广。为使淮剧立足沪地，在武旭东、马麟童、何叫天与筱文艳等人协助下，于民国三十四年(1945)组成上海江淮戏公会，任主任。该会组织电台播唱，以扩大淮剧影响，并热心公益事业，每每组织义演援助苏北灾区及实施社会救济。民国三十五年又成立"江淮戏联谊会"，田汉、洪深曾亲笔题诗祝贺。

1950年，任上海淮剧改进协会主任。组织传统剧目的整理工作；编纂《淮剧韵辙》；抗美援朝时，又动员淮剧界义演，购买飞机大炮支援前线。并与新文艺工作者合作，改编了淮剧传统剧目《王清明》与《李毓昌放粮》等。"文化大革命"中受害致残，长期瘫痪，逝于上海。

仇孟七(1912—1935)　淮剧演员。江苏盐城人。幼随舅父徐连发习做"僮子"，学就《封神榜》、《魏征斩老龙》、《九郎官借马》与《韩湘子度妻》等成套忏词。继而学会"九莲十三英"等各种民间小戏。十七岁开始参与"香火戏"与"三可子"演出。二十世纪二十年代末，因生活所迫，一度进入国民党军队当伙夫，后逃到上海，加入戏班。三十年代初，在上海拜武旭东为师，首演于杨树浦中华新戏园，以《小南访》一戏打响。当时同班演员有李玉花、梁广友等。他有临场即兴编词才能，如演《封神榜》的姜子牙，能把姜与马氏结婚、渭水河遇文王及奔赴西岐沿途所见景物，编成上板押韵的数百句唱词，一气呵成；《封神》一场，能将各路神仙形象、仙名、绰号、法术等，叙述得头头是道。在《铁台山》中他以文小生扮演罗文达，当山寨英雄改扮三十六行混入西京时，立于台前，把各行业闯关情景，唱述得活灵活现。他家居海防路崇安里，每日往虹口演出，又将路上见闻编串成"路篇子"唱词，登台清唱，赢得观众夸赞。仇善于吸收，某日，见有二位道士唱道情，便将其词调移用于《方卿后见姑》之中；《封神榜》中反串彩婆马氏一角，在与姜子牙闹离婚争吵一场，亦演得惟妙惟肖，引得观众捧腹大笑。

吉根宝(1912—1950)　淮剧演员。江苏盐城人。纺织工人出身，自幼爱好武术，练就一手石担、石锁功夫。师从朱兆忠，专工唱做小生。其师擅唱苏北大书，对《三国》、《水浒》、《精忠报国》等故事能倒背如流，吉因此学得许多成套唱词，其舞台词汇颇为丰富。二十岁时，拜成宣文(原京剧演员，后改演淮剧)为师，专工长靠短打武生，文武兼备，技艺得以全面发展。大二三花脸，文武老小生均能应工，为当时文武小生之佼佼者。二十世纪三十年代，与王亚仙等在杨树浦中华新戏园同班，演出《蓝桥会》、《九焰山》、《破洪洲》等剧，享有盛誉。在苏州、无锡、南京等地，也很有名望。擅演角色有《乾隆下江南》的乾隆、《九美图》的胡必松、《丝绦党》(又名《铁台山》)的张金龙、《血滴子》的雍正等。在传统戏《刘贵成二访》中饰白官保(喜剧人物)时，其大段诉述往事的"数莲花落调"唱词，唱中夹说，声色并

茂，乡土韵味浓郁，每演此剧，同行们便拥向台门争观，无不称绝。

吉为人耿直，为维护同人利益，敢于同恶势力动刀动斧地对抗，曾几次被打得死去活来，体现了盐城市民“勇斗轻生”的精神，有“打不死的吉根宝”的诨号。弟子耿一飞、杜麟童、施麟童、沈少春等均为淮剧演员；子路生，从事淮剧音乐工作。



马麟童(1912—1952)　淮剧演员。原名马荣发，小名四九子。江苏泰县人。幼年随父习拳术；又入缫丝厂作童工；十一岁进广州童子团学杂技，练就腰腿及翻扑功夫；十五岁师从武旭东，工文武老生；二十五岁已具名声。擅演剧目有《斩经堂》、《斩黄袍》、《辕门斩子》、《九件衣》以及连台本戏《岳飞》、《杨家将》、《孙庞斗智》等。表演有粗犷豪放之气，常演刚直勇猛角色，如《施公案》中黄天霸，将拳术糅于武打之中，新颖而又形象鲜明。嗓音宽厚，喷口有力，唱腔节奏明快，一句唱词中常有三个气口，每以连环叠句作段落，称为“三节调”。其所创造的“马派自由调”淋漓酣畅，气势磅礴，为淮剧重要流派。念白雄浑宏亮，某次，猛念“来将通名”台词，竟使同台者惊而忘词。演出认真，对人对己均严格要求。并乐于相助同人，奖掖后进，借予衣箱，甘当配角。二十世纪四十年代中，何叫天、筱文艳等组成联谊公司，并支持骆宏彦等筹办江淮戏公会，以维护同人利益。民国三十五年(1946)，自组麟童淮剧团。1951 年，在上海春节戏曲演唱竞赛中，以《岳飞》一剧荣获一等奖。同年 4 月麟童剧团与联谊剧团合并，成立淮光淮剧团，任团长。1952 年因故自杀。弟九童、女秀英、小琴、艳琴，均为淮剧演员。“马派自由调”继承人有徐桂芳、周筱芳、王志豪等。

华传浩(1912—1975)　昆剧演员。原名福林。江苏吴县人。民国十年(1921)秋入苏州昆剧传习所，师从沈斌泉、沈月泉。初学小生，后改习丑脚。开蒙戏为《问探》、《盗甲》，继而学《戏叔、别兄》、《下山》、《扫秦》等剧。两年后，起用艺名传浩。民国十三年至十四年，在上海新世界、笑舞台、大世界等处演出时，由全福班前辈艺人陆寿卿传授《茶访》等剧，并获益于京剧艺人林树棠、林树森及教把子的京剧武戏演员周宝奎。民国十九年冬，由京剧名武丑王洪指点，精心加工《问探》、《盗甲》等剧。有“活时迁”之誉。民国十七年后，在上海、香港等地以传授昆剧谋生。其间，曾拜京剧演员何润为师初学老旦。中华人民共和国成立后，先后在中央戏剧学院、上海新安旅行团传艺。1954 年起到华东戏曲研究院昆曲演员训练班执教，学生有刘异龙、张铭荣、屠永亨、成志雄、蔡青霖等。

华唱念嗓音脆亮，高低自如；高亢处激昂慷慨，神完气足，低回时细腻深沉，感情饱满。在运用传统程式时，能重视生活依据，设计出个性色彩迥异的表演艺术技巧。《下山》的耍佛珠，《问探》的舞令旗，《醉皂》的酒醉身段，《戏叔・别兄》的矮步功，《相梁・刺梁》的前后舞水袖，《茶坊》的一人表演多角，《芦林》的单罩运用等，形成了美、媚、趣、特的艺术风格。由他移植施教的《海上渔歌》和主要执导的《风雨送菜》，创造性地运用昆剧传统程式表现

现代题材，获得了舆论的好评。1961年，出版《我演昆丑》一书，总结了几十年演剧经验，并对《下山》等七出昆丑戏的表演艺术进行了剖析。

赵瑞花(1912—1982)　越剧女演员。浙江嵊县孔村人，父在剡溪撑竹筏为生。十二岁进"第一女子科班"学唱小歌班，工花旦。身材矮小，目不识丁，记台词颇为困难。但她穿着定制的半高跟靴，苦学苦练基本功，对台词则一方面死记硬背，一方面细心揣摩，遂成为与施银花、屠杏花齐名的"三花"之一。出科后随该科班改名的"女子的笃班第一舞台"在浙江演出五年多。民国二十一年(1932)与魏素云(小生)领衔组成"瑞云舞台"，在宁波演至民国二十七年，因战乱避难到上海，演出于从未演过越剧的京剧场子"更新舞台"，居然颇受欢迎。民国二十九年因结婚短期辍演，后又重返舞台，先后搭班演出于老闸、通商、同乐、天潼、金门等戏院，三十岁左右，已有"老牌名旦"的称号。民国三十年某日，在上海南京东路新新公司屋顶的"新新玻璃电台"为普善山庄募捐，直播演唱《叶香盗印》和《方玉娘哭塔》，一次即获听众捐款一千多银元，可见其号召力之大。

她功底厚，戏路宽，唱做俱佳。唱白咬字准，吐字清，发音嘹亮，且从不倒嗓。唱腔以质朴明快的"四工调"为基础。糅入嵊县牧歌小调，唱来凄清婉转，真挚动人：哀伤处催人泪下，激奋时使观众精神抖擞。表演细腻，善用眼神，一上台即全神贯注，虽小动作亦不马虎。《叶香盗印》为其成名杰作：先是一个天真调皮的小丫头，演至盗印时，由担惊受怕到坚毅机灵，由思虑重重到敢作敢为，赵瑞花演来层次井然。对赵此剧的表演，当时报上有"无懈可击"四字作为评语。又如《六月雪》之窦娥，《孟丽君》之孟丽君，《盘夫索夫》之严兰贞，《方玉娘哭塔》之方玉娘，均为其拿手好戏。赵虚心好学，吸收各家之长，以丰富自己的表演。待人热心随和，生活恬淡素朴，中年后，更是与世无争，人缘极好。

抗日战争胜利后去江西、福建山区演出。直至中华人民共和国成立后上海组织以老艺人为主体的振奋越剧团，才重返上海舞台。该团并入上海越剧院，赵应聘至浙江艺术学校任越剧班教师，直至去世。

赵培鑫(1913—1974)　京剧票友。上海人。父仲英为沪上金融家，喜京剧，凡名角莅沪，必定座观赏。培鑫幼年常随父观剧，遂习演唱。十六岁起从名教师产保福学戏，并入雅歌集票房。十七岁进银行继承家业，又入申商俱乐部票房。不久，与马连良相识，结为金兰，所习《打渔杀家》、《借东风》等剧，皆宗马派。后又向刘叔诒学戏，精心钻研余派，同时随鲍吉祥练白口，于细腻处下功夫。他嗓音锻炼有素，宽亮而富韵味，唱法考究；扮相俊逸，台风好，有书卷气，身段动作也相当规范；其表演风格，既追求余派的深沉，又兼采马派的潇洒。常演《空城计》、《捉放曹》、《洪羊洞》、《甘露寺》等剧，唱念做表均达到了较高水准，被公认为沪上票友中全面发展的人材。



他与梅兰芳、程砚秋、荀慧生、尚小云诸大名家均交往甚

多，并曾多次与梅、程、马连良、孟小冬、张君秋等在沪同台公演，与梅兰芳合演过《汾河湾》、《坐宫》、《御碑亭》，与程砚秋合演过《武家坡》，民国三十六年(1947)为杜月笙祝寿，在中国大戏院陪孟小冬演出两场《搜孤救孤》，曾引起轰动，他扮演的公孙杵臼得到了高度评价。他的同孚路(今石门一路)寓所，是沪上票界经常聚会的地点，许多梨园名角亦常去参加活动，俞振飞等均长期与之切磋技艺。

民国三十七年，他定居香港。二十世纪五十年代初在港拜孟小冬为师，并约王瑞芝为之操琴，研磨余派戏更为深入精到。后去台湾，曾与章遏云长期合作，每演均受欢迎。不久定居美国。赵培鑫一家多为京剧爱好者，二弟培荣习旦，宗法程砚秋；三弟培忠亦师从产保福，十一岁即能歌"三斩一碰"(《斩黄袍》、《辕门斩子》、《斩马谡》、《碰碑》)，并登台彩唱。

杨小佩(1913—1979)　　京剧教师、演员。小名春林。祖籍广东，生于上海。工文武小生兼老生。十二岁与京剧名票傅希尹交往，对京剧产生兴趣，常到丹桂第一台看演员练功。武功教师王德全见他聪明可爱，又肯吃苦，便教他练习基本功，民国十七年(1928)经产保福介绍，拜牛松山为师，习艺四年。学会了《雅观楼》、《八大锤》、《岳家庄》、《状元谱》等小生本工戏，且在文武老生和其他行当方面均有收获，尤其对乃师的台步、亮靴底、掏翎子等独特技法卓有心得。民国二十一年牛松山病故，杨小佩即随师兄牛鑫泉搭班演出于苏州、无锡等地。民国二十三年曾与著名文武老生王虎辰同台演出，一出《雅观楼》颇具乃师神韵，得到行家首肯。民国二十四年经票友陈钟介绍到工部局俱乐部担任京剧教师，开始教戏生涯。在此后的十八年中，他曾先后在和平票房、剑社票房、华联同乐会、河北同乡会及招商局船厂的票房中担任教师。1953年重返舞台。参加赵鑫宝剧团，演出于杭、嘉、湖地区，除小生外也兼演麒派文武老生戏。1955年回到上海，在徐汇和长宁文化馆恢复教戏生涯。1956年受聘于上海市戏曲学校担任兼职教师，1959年调到戏校执教，学生有陆柏平、陆道红、周清明等。

拾龄童(1913—1979)　　扬剧演员。原名殷华庭。江苏江都杨庄乡人，生于上海。十二岁拜扬州戏老艺人周荣根为师，十四岁登台，在《安寿保卖身》中饰安寿保获得好评。此后，专攻文武小生，常演梁山伯、武松等角色。他经常观摩京剧演员王少泉、王桂卿、张翼鹏、张二鹏的猴戏。边看边记，暗中习练，他演《石猴出世》中的乳猴，憨态可掬；演《闹天宫》中的齐天大圣，唱做念打运用自如。十九岁时在上海维扬大舞台、大世界等剧场演出时即挂牌"扬剧猴王"。后自己组班，除在上海演出外，经常率班去镇江、南京、扬州、芜湖、安庆、汉口等地演出。

他演戏一丝不苟，常说"演戏不象，不如不唱"。并以"戏无理不服人，无情不感人，无绝(绝招)不拿人"三句话为座右铭。在演《狮子楼》武松公堂被打后，他不用翻滚来表现武松

的痛苦，而是挺着身子，要练一套单刀以泄愤懑之情；在杀死西门庆时用“跌门槛”跳下楼来的一连串表演，既合情理又有特色。他乐于教人，对友重义，他领导的华庭剧团聚集许月楼、夏玉楼、孔春楼、朱龙喜、筱奎童、筱玉霞等十多位生旦净丑演员，被称为“五楼二怪，三星下界”。1950年5月华庭剧团与联合剧团合并为“华联扬剧团”，他任团长。后在学馆教戏。

唐笑飞(1913—?)　　滑稽戏演员。原名天仙。浙江嘉兴人。早年吸毒潦倒，卖艺街头。曾应黄金荣之聘，在大世界大业电台播音。戒毒后，神备气足，获“精神滑稽”和“滑稽博士”之称。二十世纪三十年代末，与吕笑峰合档，先任下手，后任上手。在独脚戏《外国莲花落》中演瘪三，用“洋泾浜”英语讨钱，妙趣横生。组成飞峰滑稽剧团后，于民国三十五年(1946)编演了大型系列剧《日本宪兵队》，共六本，久演不衰。又与朱翔飞、包一飞合作，在天宫剧场主演滑稽戏《三飞闹天宫》，名噪一时。曾应邀在京剧《天河配》中戏里串戏，又在京剧《阎瑞生》中饰包打听一角。颇见京剧功底，曾在赵如泉、小杨月楼、白玉昆主演的京剧连台本戏《红羊豪侠传》中客串，既放噱头，又能唱皮簧。学生有胡淇淇、胡恨地、张醉地等。

金素雯(1916—1966)　　京剧女演员。浙江人。满族。十五岁随胞姐金素琴入班学演旦脚。十七岁登台，后又向黄桂秋请教。二十岁开始与周信芳长期合作，演出于北京、上海、东北等地。在表演艺术上受周影响，除掌握传统技巧外，还能结合自己的条件而创新发挥。民国二十六年(1937)参加欧阳予倩组织的中华剧社，为配合抗日宣传，曾演出欧阳予倩编写的《梁红玉》、《桃花扇》以及《同命鸳鸯》等剧。二十世纪五十年代初，参加华东实验京剧团，1955年入上海京剧院，同年与周信芳合作演出版《秦香莲》，所饰秦香莲颇得好评。之后又在周信芳主演之《清风亭》、《文天祥》、《海瑞上疏》等剧中扮演主要角色。其时她除演戏外还改编过《兴唐鉴》等剧本。1964年又改编、导演了现代戏《送肥记》，参加全国现代戏观摩演出大会。1966年“文化大革命”开始不久，因受冲击，与丈夫胡梯维双双自杀。



伊　兵(1916—1968)　　戏曲理论家。浙江嵊县人。原名周纪纲，又名周丹虹，笔名大辉、杏文等。民国二十六年(1937)抗日战争爆发后，在家乡组织剧团，出版刊物，从事救亡活动，是年加入中国共产党。在浙南红军游击队干部训练班受训后，被派往浙东、浙西等地从事地下工作。一度曾在浙东四明山区从事部队文艺工作，运用越剧等形式宣传抗日。民国二十九年到皖南在新四军中工作。民国三十二年任浙东纵队后方医院主任。民国三十五年任山东《大众日报》记者。次年任《安东日报》编辑部主任。1949年5月解放军进



入上海后，任上海市军事管制委员会文艺处剧艺室主任。1950年调任华东军政委员会文化部戏曲改进处副处长，兼任《戏曲报》主编。1953年任华东戏曲研究院秘书长，对华东及上海的"改人、改戏、改制"，对审定戏曲剧目、调查剧种历史和现状，推动越剧艺术进一步改革等，做了许多工作。1955年调任中国戏剧家协会副秘书长、党组成员。1957年至1962年任《戏剧报》主编，兼任《戏剧论丛》编委。1960年任中国戏剧家协会书记处书记。1963年初调任江苏省文学艺术联合会副主席。主要著作有戏剧论文集《在戏剧战线上》、《现实与理想》、越剧剧本《游击队的母亲》等。"文化大革命"中遭受迫害，于1968年去世。

姚水娟(1916—1976)　越剧女演员。又名姚文贤。浙江嵊县后山镇人。民国十九年(1930)春，进群英凤舞台学艺，工旦。民国二十一年春，应聘于越新(后改名"越升")舞台，辗转演于出浙东和浙西地区，在杭州大世界游艺场演出时，颇负盛名，有"三花(施银花、赵瑞花、王杏花)不如一娟(姚水娟)"之说。民国二十七年1月起，至上海通商戏院。后又在越升、越吟、水云、越华等剧团领衔，演出于老闸、天香、皇后、卡德、龙门等剧场达八年之久，共演了五千多场。民国二十七年所演《花木兰从军》一剧，为舆论界注目；新编剧目《西施》、《貂蝉》、《冯小青》、《天雨花》、《燕子笺》、《孔雀东南飞》、《泪洒相思地》、《啼笑因缘》、《蒋老五殉情记》等，上座率极高。民国二十八年，被《戏报》、《戏剧世界》、《戏世界》等刊物冠以"越剧皇后"之称。同年，由樊篱等编辑出《姚水娟专集》。她编排新戏，唱腔上则向绍剧、京剧、杭滩、湖滩乃至北方大鼓借鉴，对〔四工调〕作了革新。又擅紧弦响唱，常用"海底翻"技法连唱十几句，以表达人物悲恸之情。人赞其唱为"珠走玉盘，粒粒可数"。演路头戏能随口编词，其唱句雅而不拗，俗而不鄙。既擅各类旦脚，又能串演生行。曾反串韩世忠、许仙、梁山伯诸角色。擅演的传统剧目有《倪凤煽茶》、《琵琶记》、《盘夫索夫》等。1954年，因演《盘夫》中严兰贞一角，获华东区戏曲观摩演出大会表演一等奖。曾任浙江省人大代表、政协委员和中国戏剧家协会浙江分会副主席。1961年起，执教于浙江省戏曲学校。卒于杭州。



姚月明(1917—1943)　越剧女演员。小名荷花。浙江嵊县荆溪人。民国十九年(1930)进群英舞台学艺，工老生，与竺素娥(小生)、姚水娟(小旦)、王玉歧(小丑)等同科。学艺时不太灵敏，常受师父竺基焕、赵洪奎等斥责。但出科后成为闻名浙沪的文武老生。她眼大有神，扮相颇佳，嗓音宽亮而有堂音，唱腔中常有绍剧韵味。表演不瘟不火，武功扎实，短打长靠均佳。拿手剧目有《秦香莲》(兼演包公与王延龄)、《三戏白牡丹》(饰吕纯阳)、《梅龙镇》(饰正德皇帝)、《上天台》(饰刘秀)、《武家坡》(饰薛平贵)、《忠良将》(饰范忠良)、《独手擒方腊》(饰武松)等。为人正直，不善交际言谈，个性较强。某次，司鼓者打错点子，她竟在台上保持亮相姿势，待重打锣鼓后，才继续演戏。对从其学艺者要求极严，令人敬畏。因

受人欺骗婚后郁愤交织导致肺病，咯血而亡。

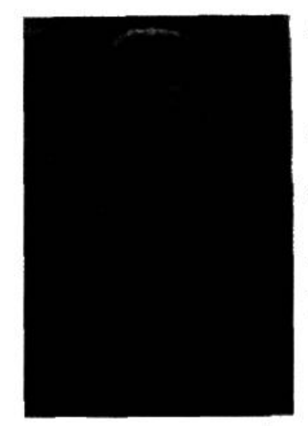
贾灵凤(1917—1956)　　越剧女演员。原名裘彩凤。原籍浙江嵊县。生于杭州，民国十九年(1930)随全家迁回嵊县崇仁镇。同年，入本镇戒德寺高升舞台科班学艺，工小丑；此后十余年，随高升舞台戏班辗转演出于嵊县、宁波、绍兴、杭州、嘉兴等地。民国二十七年4月随班进上海。民国三十一年加入“丹桂剧团”，为二牌台柱。民国三十六年进“玉兰越剧团”，1952年参加竺水招领衔之“云华越剧团”，均为“六柱头”之一。贾擅演长衫丑与官带丑。如《仁义缘》之周渭吉、《倭袍》之王文等。演来不瘟不火，有幽默感和书卷气。除丑脚外，小生、老生、旦脚、净脚均能应工，如《孟丽君》之成宗帝，《后朱砂》之刘成美，《红娘》之崔夫人，《碰碑》之杨令公。二十世纪四十年代在上海越剧界曾有“丑王”之称，又有“越国赵如泉”之誉(见1942年《越剧日报》)。为人善良正直，不务虚名。身体弱多病，但不论演主角或配角均极认真。台下不苟言笑，台上妙趣横生。其唱腔以〔四工调〕为基础，兼长〔唱书调〕、〔正工调〕与〔尺调〕诸腔，利用鼻音与喉音的巧妙结合，创造了别具一格的越剧丑脚腔调，与筱丹桂合作时，有唱片《王文品箫》与《拷红》留世。1954年之《双枪陆文龙》(饰陆登)为其演出的最后一部戏。



程笑飞(1918—1971)　　滑稽戏演员。本名陈炳章。祖籍安徽巢县，生于江苏常州。幼学胡琴，后拜文明戏演员王有天为师。十五岁入上海大千世界文明戏班学艺时，常观摩戏曲。模仿力强，学会各种戏曲的流派唱腔。民国二十六年(1937)，上海沦为孤岛，游艺场相继关闭，但因其擅拉胡琴而进入滑稽界。先入包一飞剧团任乐师，兼充演员，在电台自拉自唱，博得好评。几年后，自组笑飞剧团，在大世界演出什锦戏。民国三十五年，始演独脚戏。先后与任咪咪、俞祥明、小刘春山搭档，专唱于电台和餐厅酒楼。成名作有学唱地方戏的《开无线电》、《白相大世界》，学唱各派越剧的《绍兴小姐》，学唱各派沪剧的《王派叹五更》，形成了以唱为主的独特风格。

1949年前后，曾与包一飞、唐笑飞在天宫剧场合演三飞《闹天宫》，与姚慕双、周柏春合演《天亮了》，与杨华生、张樵侬、笑嘻嘻、沈一乐合演《活菩萨》，并参加拍摄了中华人民共和国成立后第一部滑稽戏影片《七十二家房客》。1952年，与文彬彬、范哈哈、张冶儿、俞祥明等组建大众滑稽剧团，任团长。他重视唱的作用，讲究词与曲的协调，以唱来组织包袱、制造笑料，为此特邀人作曲，并增加乐器提高乐队素质。他主演的《跑街先生》、《老娘舅》、《游码头》等剧，充分发挥了唱的特长，深受观众欢迎。“文化大革命”中被押往常州农村监督劳动时病逝。

筱快乐(1917—1982)　　滑稽戏演员。原名朱良。曾拜仲心笑为师，后又改入刘春山和张冶儿门下。民国三十五年(1946)组织筱快乐剧团，自任班主。常在电台以各种小调播



唱“社会怪现象”，因针砭时弊，深得一般市民的共鸣。曾在电台责骂“米蛀虫”（粮食囤积商）而遭到欧打和毁家之害，社会影响很大，声名亦由是大噪。二十世纪四十年代末，因组织滑稽艺人举办慰劳“国军”义演及捐款活动，而于 1949 年被人民政府逮捕，后取保释放。他编演的滑稽戏《人人要饭吃》受到社会批评，1949 年 7 月被禁演。后又组织演出了歌颂新社会的滑稽戏《团团圆圆》。1950 年赴香港，后去台湾。



言慧珠（1918—1966）　京剧女演员。蒙古族人。生于北京。系言派老生创始人言菊朋之女，自幼受京剧艺术熏陶，十二岁开始学戏，曾从程玉菁、王幼卿、赵绮霞、诸如香和赵桐珊等名师习青衣、花旦、刀马旦，并从阎岚秋、朱桂芳等名师习武旦。她扮相、身材、嗓音均有优厚的天赋。又经勤学苦练奠定坚实的基础功夫。偶在堂会或义务戏中露演，便显得颇有光彩。起初，她专攻程腔，演过《六月雪》、《贺后骂殿》等剧。不久，经乃父启示，认识到自己的条件适合演梅派，遂潜心研习梅剧，延请徐兰沅为她细说梅派唱腔，朱桂芳为她精编梅派独有的羽舞、绸舞、拂尘舞、剑舞等一系列舞蹈身段。民国二十七年（1938），她与父菊朋、兄少朋、弟小朋共同组成春元社（曾被称为“言家班”）演于北平吉祥等戏院，父女经常合演《打渔杀家》、《三娘教子》等剧。民国二十八年首次随父旅沪演出，很受欢迎。民国二十九年就以梅派标名自挑大梁在北平组班。同年推出了她的第一个创作剧目《花溅泪》，还在天津与金少山合演过《霸王别姬》。

民国三十二年，正式拜梅兰芳为师。力图将梅派各类剧目完整地继承下来，全面体现梅派艺术风采。她的执着追求和出众才华，深受梅兰芳重视。梅精心指导，使她深得真传。不仅继承了《西施》、《洛神》、《廉锦枫》、《贵妃醉酒》、《凤还巢》、《抗金兵》、《生死恨》等梅派保留剧目，也继承了梅晚年不演的《邓霞姑》、《黛玉葬花》、《天女散花》等剧目，还重点修改加工了《花木兰》、《太真外传》等梅派早、中期剧目，使之成为自己的代表作。她着意于舞台上的气派、风采、神韵，力图体现梅之精神，均能妙在神似。她戏路极宽，演梅派戏外，也演梅未演过的《得意缘》、《花田八错》、《打樱桃》、《独占花魁》、《战宛城》、《翠屏山》、《潘金莲》、《大劈棺》、《凤阳花鼓》等花旦戏和《扈家庄》、《青石山》等武旦戏，以及《十八扯》、《戏迷小姐》等娱乐性较强、能体现多方面艺术才能的剧目；还在《双姣奇缘》中，始创了“一赶三”的演法：前饰闺门旦应工的孙玉姣，中饰青衣应工的宋巧姣，后反串彩旦饰刘媒婆，这一演法，曾被很多演员仿效。她还经常反串老生，演出《让徐州》、《卧龙吊孝》等言派名剧，描摹她父亲的声腔、表情，竟亦惟妙惟肖。此外，她又登上银幕，主演《影迷传》、《假凤虚凰》等影片，成为剧影双栖明星。二十世纪四十年代中红遍大江南北，博得了“女梅兰芳”和

“伶界皇后”等赞誉。

五十年代初，她组织言慧珠京剧团在各地巡回演出，创排了《洪宣娇》、《春香传》、《梁山伯与祝英台》等新剧目。1957年5月，被任命为上海市戏曲学校副校长。后又潜心钻研昆剧，常与俞振飞合演《牡丹亭》、《定情赐盒》、《惊变埋玉》、《断桥》、《琴挑》等传统名剧。1958年春在程砚秋指导下，她与俞振飞改编重排了《百花赠剑》；秋季又与俞合作创排了昆剧新剧《墙头马上》。这两戏均被誉为她的昆剧代表作。同年，她参加中国戏曲歌舞团赴西欧访问演出。由于她文武昆乱不挡，舞台经验丰富，在教学上也成绩显著，李炳淑、杨春霞、夏慧华等均在她的亲自传授下成为梅派艺术的又一代传人。

1966年，“文化大革命”开始后，因不堪凌辱，自缢而死。传世唱片、录音甚多，有《太真外传》、《花木兰》、《黛玉葬花》及与马连良合演的《南天门》，与高盛麟合演的《霸王别姬》等。还有彩色昆剧影片两部：一为与梅兰芳、俞振飞合作之《游园惊梦》(饰春香)，一为《墙头马上》。此外尚有故事影片《红楼二尤》等。

文彬彬(1919—1972)　　滑稽戏演员。满族，生于江苏南京。十岁左右到黄梅戏剧团学艺，因身材矮小，习丑行。曾在安徽省安庆市一带演出，后又在苏南地区演过锡剧和沪剧，亦以扮演丑脚为主。抗日战争时期，拜罗慧因为师，学演文明戏。不久，又在上海大世界演滑稽京戏。其时上海的滑稽京戏有滑稽清唱、方言京戏、彩扮等多种形式。文彬彬因有丑行的基本功，故以武戏为主，不以唱争胜。表演时不穿行头，不化妆，而以灵活的动作和真实的跌扑腾跳制造噱头，在诸家的滑稽京戏中自成一格。尤其在《大闹天宫》中扮孙悟空，表情滑稽，身手矫健，颇受欢迎。



自1949年至1952年，他先后加入“飞马”、“人艺”、“大众”等滑稽剧团。1955年后，在表演上日趋成熟。1957年在《三毛学生意》中扮演三毛，名声大震。他把高度夸张的形体动作和对人物准确的内心体验有机的结合在一起，获得了国内外一些著名戏剧家的高度评价。同年8月，《三毛学生意》进京，周恩来两次观看演出，接见演职员时对文彬彬多所鼓励。1958年，上海天马电影厂将该剧拍成影片。此后他又在一些滑稽戏中扮演主要人物。如《马戏团的小丑》中的小丑陆阿喜、《滑稽年代》中的滑稽艺人天晓得等。这些人物也大都稚气而善良，对旧社会有一定的不满和反抗，但由于身材瘦小、性格柔弱、地位低下等原因，使这种不满和反抗显得可笑而又可怜。他把自己擅长扮演的这一类人物称这“小字号人物”，而观众则称他的表演为“文派”。

1972年，因在长期隔离审查中遭受残酷迫害，咯血身亡。

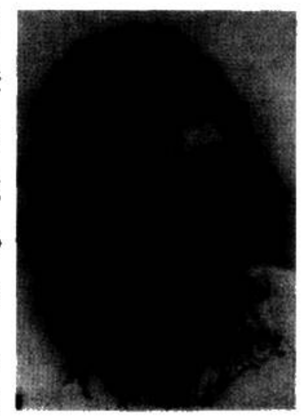
沈雁西(1919—1982)　　京剧琴师。江苏无锡人。民国二十二年(1933)定居上海。复旦大学经济系毕业。先后任职于德国海通社驻沪办事处、永利化学公司。自幼热爱民族音乐，十二岁学拉二胡；后迷恋京剧音乐，尤其是“梅派”唱腔，再学京剧，勤奋刻苦，常与许良

臣、程君谋、包幼蝶等名票共同切磋，演奏技艺提高很快，不久即成为业余名琴师。

民国三十三年秋，梅兰芳听了他的演奏，不仅赞许，还邀他为梅葆玖吊嗓。此后他每天到梅寓，得到徐兰沅、王少卿悉心指导，得以深入堂奥。继而，他广泛结识了有高深造诣的乐师、演员，如赵济羹、乔玉泉、王瑞芝、芙蓉草、魏连芳等，虚心求教，收益很大。民国三十六年，经王瑞芝介绍，得识孟小冬，每天到孟寓聆听，为孟吊嗓达两月余。这期间，在王瑞芝指导下，他又较全面地掌握了老生伴奏的技法。1951年，他正式拜王少卿为师，"下海"作专业琴师，先为言少朋操琴，不久即与言慧珠长期合作。1955年，在王少卿生病期间，他曾为梅兰芳操琴，后参加梅兰芳剧团到南京等地巡回演出。1957年加入上海京剧院，任该院主要琴师，先后为童芷苓、张南云、李炳淑、夏慧华等操琴。

沈雁西弓法技术全面，长弓、短弓均见功力，尤擅长弓。他的琴音坚实而优美，演奏具有质朴无华而又浓郁大方的特点，格调高雅。他精于"梅派"，也熟悉其它行当，为荀、余、马诸流派伴奏均有一定水平。二十世纪六十年代以后，成为沪上梅派琴师之首席。

在音乐、唱腔设计方面，他也有所贡献，参加过多个新编和整理剧目的音乐及唱腔设计，如童芷苓主演的《武则天》、《金玉奴》，张南云等主演的《社长的女儿》，夏慧华主演的《南方战歌》和李炳淑主演的电影《白蛇传》等。行世音带、唱片有为言慧珠、童芷苓、杨畹农、李炳淑伴奏的《黛玉葬花》、《西施》、《太真外传》、《生死恨》、《武则天》、《白蛇传》等数十种。长子荣霖为业余京剧琴师，女绮琅为上海京剧院演员，工青衣。



筱丹桂(1920—1947)　越剧女演员。原名钱春韵，学艺后曾名钱春风。浙江嵊县长乐镇人。幼为童养媳。民国十九年(1930)进嵊县崇仁镇戒德寺高升舞台学艺，工花旦。天资聪颖，学艺刻苦，尚未出科即为该班主要花旦，演出于嵊县、萧山、绍兴、余姚、宁波、杭州等地。擅演《后朱砂》(饰曹翠娥)、《白水滩》(饰徐凤珠)、《沉香扇》(饰蔡兰英)、《华丽缘》(饰孟丽君)、《贵妃醉酒》(饰杨玉环)等戏。民国二十七年至上海卡德戏院演出。因该班演员年轻整齐，功底扎实，立即引起观众注目。她扮相俏丽、嗓音甜润，唱腔学施银花，行腔委婉动听。唱〔四工调〕轻松活泼，唱〔清板〕字字清晰，声情并茂，给人印象尤深。民国二十九年5月，应张春帆之聘，在上海浙东戏院演出，主演《箍桶记》、《倪凤煽茶》、《养媳妇回娘家》等乡土小戏，及《华丽缘》、《沉香扇》、《龙凤锁》、《蝴蝶杯》、《四香缘》、《文武香珠》、《后朱砂》、《花魁女》等传统大戏，连演连满。曾有"三花(施银花、赵瑞花、王杏花)不如一娟(姚水娟)，一娟不如一桂(筱丹桂)"之说。民国三十四年，成立了以她为主的丹桂剧团，因生性软弱，到沪不久即被张春帆占有。在袁雪芬等倡导的"新越剧"影响下，与徐玉兰合作，演出《秦淮月》、《是我错》、《红拂女》、《卿何薄命》、《青衫迷》等新戏。民国三十六年8月，为筹建越剧剧场和越剧学校，与袁雪芬、尹桂芳等发起《山河恋》联合义演，她在剧中应邀饰演宓

姬一角，为“越剧十姐妹”之一。义演结束后，积极靠拢进步文化人士，观摩电影，征求剧本，在剧团里进行改革尝试。民国三十六年10月5日，她去大华戏院观看美国影片《居里夫人》，与本团导演冷山（金兆元）在影院门口相遇长谈。为此遭到张春帆拷打和侮辱，遂于10月13日下午服“来沙尔”饮恨而死，死前用指甲在被单上刻下“做人难，难做人，死了”八字。大殓时，三百多名演员和无数观众向她致哀。袁雪芬等联名上告，当局遂拘禁张春帆。“筱丹桂”事件震动沪上，传遍全国。不少越剧团还编演了《筱丹桂之死》以作纪念。她与名丑贾灵凤合作，灌有唱片《王文品箫》、《拷红》、《玉蜻蜓·劝夫》等。

筱奎童（1920—1974）　扬剧演员。原名张广胜。江苏邗江人。幼年随父张德培、兄张小培（香火戏艺人）在上海习艺，艺名张幼培。八九岁时被京剧武生陈禄庆看中，收为弟子。陈的长子叫大奎童，便授其名叫筱奎童。

他戏路很宽，能文能武。在《芦花荡》中扮周瑜，在《潞安州》中扮陆文龙，在《八大锤》中扮岳云，在《闹天宫》、《盘丝洞》中扮孙悟空，在《走麦城》中他前扮潘璋、后扮赵云，在《梁祝》中扮忠厚纯朴的梁山伯，在《玉蜻蜓》中扮风流倜傥的申贵生，在《秦香莲》中，他前扮包公、后扮王丞相，在《坐楼杀惜》中扮宋江，还扮过武生焦光普、憨厚莽撞的猪八戒。他注意汲取其他剧种的优点和长处，在扮演武松时效仿盖叫天的打扮，扎大带，穿箭衣，着高靴，抹红脸，显示武松的英雄气概。

1951年，上海华联扬剧团成立，筱奎童为主要演员。他演戏刻苦认真。精心琢磨每一位角色，观众称他：“装龙象龙，装虎象虎”，同行赞誉他是生脚全才，净、丑英才。1954年参加华东区戏曲观摩演出大会，因演《挡马》之焦光普，获演员二等奖。

演出作风严肃，年轻时在一次演出《铁公鸡》中，左臂不慎被利刀划开二寸多长的口子，伤深见骨，包扎后立即上台坚持演完；1957年在扬州市工人文化宫演《芦花荡》，他扮周瑜从三张半桌高空翻下，不慎把腿摔伤，他强忍剧痛，坚持着含笑向观众谢幕。还演过现代剧《黄浦江激流》、《红色娘子军》、《沙家浜》。

濮　阳（1920—1980）　锡剧演员。原名水泉。江苏江阴人。少年务农，并随一远房舅学吹唢呐。十八岁时，因逃避抽壮丁，与妻孙洁至苏州民众戏院，拜缪秀英为师，学唱锡剧，取艺名濮惠芳。一次演出《双珠凤》，因饰文必正的小生失踪，他上台顶替一举成功，之后正式成为剧团小生演员。为了深造，再拜小生演员陈玉良为“继贴师傅”，巡回演出于苏、常农村。

1949年，他与殷宝童组织星艺锡剧团，配合土地改革演出新戏《贫女泪》、《大义灭亲》。1952年参加“苏南地方戏曲集训班”，改名濮阳。被分配到嘉定县锡剧团。他常年演出于农村，热心辅导群众文艺。1956年应邀参加全国文联三届二次扩大会议，并作大会发言，介绍为农民服务的经验。他表演潇洒，音域宽广，音质醇厚。演唱时真假嗓结合自如，自成一格，被锡剧界称之为“濮腔”。演《珍珠塔》中方卿，《六里桥》中陈强强等均有独特表

演。二十世纪六十年代，上海人民广播电台邀他教唱的《学习雷锋好榜样》、《神枪手之歌》等唱段，曾在群众中广为流传。

马樟花(1921—1942)　越剧女演员。浙江嵊县西乡马家村人。民国二十一年(1932)入嵊县北门外弥信寺"镜花舞台"学戏，工小生。二年后转入"天然凤舞台"。民国二十五年初次来上海，演于永乐茶楼，为王杏花做班底，不久回浙。民国二十七年4月14日应聘到上海大来剧场，加入四季春班演出，担任二肩小生。7月擢升为头肩小生，与袁雪芬搭档。民国二十八年7月1日起，她先与傅全香，继同袁雪芬到华东电台播唱，首开越剧演员上电台之先例。民国二十九年与袁雪芬、傅全香合演根据《聊斋志异》中《恒娘》改编的同名新戏(陶贤编剧)，试用布景、新式服装，连满六十四场。她不满越剧传统老戏中庸俗荒诞的成份，曾与袁雪芬一起对《梁祝哀史》做了去芜存菁的初步加工。拿手戏有《梁祝哀史》、《珍珠塔》、《仕林祭塔》、《玉蜻蜓》、《红鬃烈马》等。除小生外，她还能演旦脚，演老生、红生、武生、童生(如《牛郎织女》中的牛郎)，丑脚(如《王华买父》中的王华、《奈何天》中的"十不全")。唱腔流畅悦耳，表演感情真挚，极受观众欢迎，被报刊誉为"闪电小生"、"越剧新帝"。民国三十年3月与鲍辛锄结婚，同年7月合同期满离开大来剧场，另组"天星剧团"。8月底演于九星戏院，搭档的旦脚是支兰芳，曾演出《恩爱村》等新剧目。由于受大来剧场老板陆根棣欺侮陷害和小报的诬蔑中伤，忧愤成疾。民国三十一年2月19日(农历正月初五)病逝。2月20日在上海殡仪举行葬礼时，数百名越剧演员和观众前往吊唁。现留有《仕林祭塔》、《珍珠塔》两张唱片传世。



田丽丽(1921—1966)　滑稽戏女演员。原名田秀英。江苏镇江人。幼时为童养媳，后以卖唱为生。民国三十三年(1944)入东方剧团学演文明戏，民国三十四年在大世界等处演出集各种戏曲、曲艺、小调、歌曲曲调于一剧的"什锦歌剧"。民国三十五年参加"筱快乐剧团"，学唱的才华进一步发展，她以外国歌曲旋律为基础创造了滑稽戏至今常用的基本曲调〔妈妈不要哭〕。1952年任百花滑稽剧团副团长，1959年任海燕滑稽剧团团长，她在所演剧目中，大多扮演喜爱歌唱或迷于歌唱的人物，如《女理发师》中的夏露华，《戏迷姑娘》中的萧新娟等。唱功扎实，嗓音宽亮，所擅曲调特多，能翻男脸从花脸至花旦唱腔皆能酷肖，模仿流派唱法神情兼备，风趣生动，成为滑稽演员中唱派的代表人物，以"九腔十八调"驰名。在后期剧目中，更能注意以学唱作为刻画人物性格的手段。"文化大革命"中被迫害而自尽。

顾月珍(1921—1971)　沪剧女演员。生于上海。原是弃婴，养父为竹匠。十四岁拜申曲艺人顾泉笙为师，一年后搭班演出。民国二十七年(1938)5月参加石根福领衔的福英社。同年11月参加文滨剧团，先在《碧桃庵产子》中演童生汤庵生；又在恩派亚戏院上演的

《空谷兰》中演童生良彦，所唱“良彦哭灵”一曲情真意切，深得观众好评。民国二十九年端午节前后，参加周新声的新声剧团，与解洪元分担男女主角。翌年，入名角荟萃的上海沪剧社。民国三十二年参加施家班，民国三十三年参加黎明剧团，后与解洪元、石筱英等共组中艺剧团。在扮演《西太后》中珍妃一角时，与乐师沈开文合作，将〔阴阳血〕曲调衍变成为〔反阴阳〕，既表现了角色的复杂感情，又增添了悦耳动听的新曲，后成为沪剧常用唱腔之一。民国三十六年 8 月，与丁是娥、解洪元合作建立上艺剧团，1949 年 9 月又自组努力沪剧团，担任团长兼主要演员，演出了大量现代戏，所塑造的赵一曼形象，得到好评。拿手戏还有《八年离乱》、《天亮前后》、《贵族夫人》、《母与子》等。她擅演悲剧人物，演来楚楚动人；唱腔以朴实幽雅见长。“文化大革命”中被迫害致死。

支兰芳(1922—1942)　越剧女演员。原名支春珠。浙江嵊县支鉴路村人。十三岁入当地凤鸣舞台学艺；工花旦。出科后即随班演出于桐庐、富阳、杭州等地，崭露头角，被称为“小筱丹桂”。十八岁加入施银花领衔之“第一舞台”至上海，任三肩旦，数年中，认真学习“施腔”，为形成自己的演唱风格打下基础。“第一舞台”解散后，又为南洋戏院聘为二肩旦，常演重点戏，并迅速形成自然流畅、清新脱俗的“支腔兰调”，被誉为“闪电红星”。民国三十年(1941)与马樟花合作，组建天星剧团，升为头肩旦。不久，马樟花因受恶势力的迫害而患病，支亦辍演闲居，并在报上公开声明，向马樟花表示尊敬和同情。剧团解散后，于同年 12 月应聘至通商戏院与竺素娥等合作。她为人谦虚、勤奋好学，演戏认真，在越剧界颇得人缘。擅演剧目甚多，如《碧玉簪》、《盘夫索夫》、《秦雪梅训子》、《沉香扇》等。她演的新编家庭伦理剧《恩爱村》、《冤家》、《对头》、《新恒娘》、《仍旧小姐》、《家》等，更红极一时。



民国三十一年夏，她始患霍乱，后转白喉。在病势趋缓时，又于中秋节勉力上演应时戏《阴阳河》，终因唱做繁重，体力大亏，至 11 月 1 日去世。生前灌有《恩爱村》、《秦雪梅训子》、《三看御妹》、《英台哭灵》和《黛玉葬花》等唱片。曾收徒筱兰芳。王文娟曾随其从艺，在〔四工调〕唱法上受“支腔兰调”影响较多。



贺显民(1922—1968)　甬剧演员。原名贺国忠，艺名筱显民。浙江镇海人，生于上海。自幼学会拉二胡，弹琵琶，十三岁，即为其姑夫宣卷演员曹显民伴奏。十五岁，开始在电台演唱宣卷。十八岁拜朱宝兴为师，学唱四明南词，同年，改唱宁波滩簧。民国三十一年(1942)，应甬剧艺人王宝云之邀，参加改良甬剧的演出活动。曾与徐凤仙搭档，自编自导和自演了《华姐》、《金生弟》等剧，当时即以擅扮西装革履的风流

小生闻名。之后，继续在电台与徐凤仙合唱四明南词。

1950年5月，与徐凤仙到宁波组建凤仙甬剧团，1952年底该团返沪，与生生剧团合并，改名为“凤笙甬剧团”，贺任团长。1955年又任堇风甬剧团团长。他戏路宽广，善于塑造各类正反面角色。在《高尚的人》中饰平永生，《霓虹灯下的哨兵》中饰指导员，《南海长城》中饰区英才，《冒得官》中饰冒得官，《半把剪刀》中饰曹锦堂，《天要落雨娘要嫁》中饰成年杜文等，给观众留下较深刻的印象。他的表演洒脱持重，并能汲取话剧、电影表现手法，观众称赞他的表演是眼中有戏，心中有戏，身上有戏，甚至背后也有戏。

贺显民的嗓音宽亮，吐字清晰，虽沙却糯。他把四明词及其它曲艺音乐有机地融入甬剧的唱腔之中；又以老基本调为基础，创造了一种节奏明快、旋律清新的新基本调，为丰富和发展甬剧的音乐唱腔做出了贡献。他编导的剧目还有《恨》、《毒》、《归来》、《甬剧春雷》和《十五斤油》等。在“文化大革命”期间遭到迫害而死。

孔春楼(1923—1968)　　扬剧编导。原名孔昭滨，祖籍山东曲阜，生于上海。民国二十四(1935)拜王震声等为师，习京剧武行；民国二十七年拜杨胜奎为师，改学扬剧。此后，在上海、南京、扬州、镇江等地，与拾龄童、金少楼、安大林、夏玉楼、张月娥、周松亭、小金运贵、奚云鹏等搭班演戏。华联扬剧团成立，即任编导。1950年、1951年先后参加上海第二届戏曲研究班和上海第三届编导讲习班学习。1954年，整理了折子戏《上金山》、《杨三姐打店》等参加华东戏曲观摩演出大会，获剧本二等奖。1958年，参与编写《黄浦江激流》，兼任导演。在该剧中，他运用扬剧传统表现手法设计了“坚持罢工”等场面，塑造了王小英、志英等人物形象。他导演的剧目还有《革命母亲夏娘娘》、《英雄诗篇》、《东方钟声》等；整理改编的传统剧目有《柳毅传书》、《并蒂莲》、《花木兰》、《岳飞》、《九莲灯》、《西厢记》、《郑成功》等。

他创作态度严谨、为人耿直。“文化大革命”中，被造反队施以酷刑，自杀身亡。



幸　熙(1924—1977)　　戏曲舞台美术家。原姓赵，名之祺。浙江绍兴人。青年时曾在绍兴觉民美育院学习美术。民国二十九年(1940)春到上海，为丝绸纺织印染厂设计织物纹样，民国三十三年起从事越剧舞美工作。民国三十五年加入雪声剧团，改名幸熙；1950年加入华东越剧实验剧团，1952年任华东戏曲研究院艺术室美术组长，负责舞台美术设计工作。1958年兼任上海戏剧学院戏曲服装课教师；1965年起为上海京剧院负责人之一，主管舞美设计及制作。曾先后参与创办上海京剧院舞台美术班、上海戏剧学院戏曲舞美专修班、上海“五·七”京剧训练班舞美班，有学生八十余人，大多成为上海各戏曲表演团体舞美设计。中华人民共和国成立以来，由他主持或参加舞美设计的剧目约有四十余出，代表作品有越剧《北地王》、京剧《杨门女将》、《淝水之战》、《野猪林》、《白蛇传》、《红色

风暴》等剧的布景设计；越剧《梁山伯与祝英台》、《西厢记》、《春香传》，京剧《白蛇传》、《泗州城》等剧的服装设计。其中《春香传》、《打金枝》的美术设计曾于1954年获华东区戏曲观摩演出大会颁发的舞台美术奖。又于1952年获第一届全国戏曲观摩演出大会颁发的舞台美术奖。他的设计作品具有浓郁的装饰性，色彩淡雅，笔墨简练，富有意境。尤其对越剧服装的风格及样式的革新，做出过很大的贡献。他对戏曲现代戏服装的设计，有一定的成就和创见。其著述有《戏曲现代剧的服装设计》、《戏曲舞美设计》、《京昆现代戏服装设计中的一些体会和看法》(与龚伯安合作)等。

筱爱琴(1928—1968)　沪剧女演员。本名吴彩珍。江苏扬州人。未满十岁即拜申曲演员逢爱琴为师。民国二十五年(1936)，入丁婉娥创办的婉社儿童申曲班学艺，与丁是娥、杨飞飞、汪秀英等同班。翌年班散，先后在文滨剧团和中艺剧团演唱。1952年加入上海人民沪剧团，在《白毛女》和《罗汉钱》中扮演喜儿和艾艾，同年进京参加第一届全国戏曲观摩演出大会，获演员二等奖。自此，成为该团五名头牌之一。1956年后，技艺更趋成熟，先后塑造了《杨乃武与小白菜》中的小白菜，《战士在故乡》中的李秀英，《母亲》中的华芳，《雷雨》中的四凤和《星星之火》中的杨桂英等艺术形象，尤其是《星星之火》中扮演的杨桂英一角，质朴真实，从舞台到银幕，都给观众留下了深刻的印象。



其唱腔音色变化丰富，感情充沛，尤善表达人物的内心世界。在“文化大革命”中，因不堪迫害，含冤自杀。

周筱芳(1929—1977)　淮剧演员。江苏阜宁周滩人。幼随父周廷福学艺，又得其舅何益山亲授及老艺人曹锦香指点。初习老生与大面，十五岁改习文武小生，在苏北各地演出。民国三十五年(1946)到上海，首演于南市大戏院，渐成文武小生之梁柱。中华人民共和国成立后，为志成淮剧团主要演员。1951年，参加上海春节戏曲竞赛，演出《东华林》，获一等奖；1954年，华东戏曲会演，演《郭华买胭脂》，获二等奖。二十世纪六十年代初，在《白虎堂·搬兵》一折中饰杨六郎一角，他在马(麟童)派“三节调”的基础上，发挥自身嗓音清脆嘹亮、音域宽广、高低自如的特长，形成潇洒豪放的“周派”唱腔，深受欢迎。尤其几段连环叠句，铿



锵有力，结尾常耍花腔而博得掌声。在《宝玉哭灵》中，他首创别具一格的“穿十字调”清唱，突破原上下句的固定框框，代之以长短不一的叠句，既具激情，又富东北民间香火调韵味。在《虎符》中演唱的〔老拉调〕、《方卿见姑》中的〔道情调〕以及现代剧《节振国》中的大段〔自由调〕等，都以高亢浑厚、刚劲有力见长，在淮剧爱好者中广为传唱。继承和发展〔马派自由调〕是其一大贡献。其姐艳芳、妹云芳、妻张云霞、子芝祥等，均系淮剧演员。

袁滨忠(1933—1967)　沪剧演员。原名袁俊。江苏省苏州市人。工小生。1949年冬从师筱文滨，先后在文滨、艺华沪剧团学艺，表演受王盘声影响较大，学艺期间，曾实习演出《梁祝哀史》饰梁山伯。1951年进爱华沪剧团任主要演员，先后饰演了《苗家儿女》中卞良、《桃李颂》中陶国强。1959年沪剧界著名演员联合演出《雷雨》，他饰演周冲，脱颖而出。二十世纪六十年代初，主演《年轻一代》和《红灯记》分别饰演林育生和李玉和，成为沪剧界颇有影响的青年演员之一。他的表演，深沉细腻，尤以唱工见长，唱腔吸收、融会了筱文滨和王盘声的特长，并结合自己的嗓音特色而有发展，唱来滋润甜糯、柔中有刚、声情并茂，称为袁滨忠腔，至今流传。后于“文化大革命”中惨遭迫害而死。

其他元明清上海戏曲音乐家、作家、评论家、活动家题名录

钱　霖：元代人，约卒于明初。字子云，号素庵，松江人。著《醉边余兴》。

顾德润：元代人，约卒于明初。字君泽，号九山。松江人。著《九山乐府》。

夏庭芝：约生于元朝延祐年间，卒于明初。字伯和，号雪蓑。华亭人。著《青楼集》。

何良俊：(1506—1573)字元朗，号柘湖。华亭人。著《四友斋丛说》。

潘允端：(1525—1601)字仲履，号充庵。上海人。建豫园，园中筑戏台，有“家乐”演戏。无日不观剧。著《玉华堂日记》载当时戏曲演出情况。

黄伯羽：约明隆庆、万历间人，号钓叟。上海县人。著《蛟虎记》杂剧。

张　昉(约1520—1590)字元昃，号友莲。华亭人。著《木椎记》杂剧。

顾思义：明万历左右在世。松江人。著《余慈相会》杂剧。

顾　瑾：明万历中前后在世。字怀琳。华亭人。著《佩印记》杂剧。

李宜之：(1598？—1655？)字缁仲。嘉定人。著《步烟非》杂剧。

张一鹄：(1604—约1673)字发鸿，号忍斋。金山人。著《三合掌》杂剧。

许　经：明崇祯元年左右在世。华亭人。字令则。著《掷杯记》杂剧。

杨　弘：明崇祯年间在世。字景夏。青浦人。著《认毡笠》杂剧。

朱　英：明崇祯左右在世。字寄林。上海县人。著《倒鸳鸯》、《野狐禅》、《醉扬州》、《闹乌江》杂剧。

范　濂：明末清初人。松江人。著《云间据目钞》。

顾问：明末清初在世。字切思。青浦县人。著《九连环》传奇。

顾见山：清顺治九年(1652)进士。松江人。著《东溪四出》杂剧。

吴　骐：(1620—1696)字日千，号铠龙，别号九峰遗黎。华亭人。著《碧霞记》、《金钱记》、《天台梦》杂剧。

倪　蜕：(1668—1742)本名鹏，字振九，晚年改名蜕，号蜕翁。青浦人。著《秦楼梦》、《情中侠》杂剧。

谬　谟：(1691—1765)字虞皋。娄县人。著《银河曲》杂剧。

汪　柱：字石坡。奉贤人。著《砥石斋二种曲》传奇。

王初桐：(1729—1827)字于扬，一字竹所。嘉定人。著《东山祝嘏九成乐曲》。

许宝善：(1731—1803)字穆堂。青浦人。乾隆二十五年进士。著《穆堂词曲》、《自怡轩乐府》传奇。

廖景文：字觐扬，号古檀。娄县人。乾隆间举人。著《遗真记》杂剧。

顾正谊：乾隆年间人。字仲方。嘉定人。著《笔花楼新声》。

朱龙田：清代人。华亭籍人。著《壶中天》传奇。

曹鉴冰：女，字苇坚。嫁于松江。著《瑶台宴》杂剧。

徐青和：(1751—1808)字瞻云，一字肖斋。嘉定人。著《蜗牛角》杂剧。

周若霖：约活动于乾、嘉、道年间。嘉定人。字蕙钟。著《玉钗怨》、《祀招财》杂剧。

汪　阆：乾嘉道间人。字云湄。青浦人。著《三字缘》杂剧。

沈　筠：乾嘉道间人。字实甫，号浪仙。松江人。著《千金寿》杂剧。

王　昶：道咸间人。青浦人。著《使楚丛谭》。

周文禾：(1807—1887)字未米，号实君，晚号江左老米。嘉定人。著《双镜缘》传奇。

王蓉生：咸丰九年(1859)举人。字钦裳，号子勖。南汇人。著《绿窗梦》、《罗浮梦》杂剧。

附　　录



中华人民共和国成立后上海颁布的戏曲文件

上海市人民政府文化局
关于私营职业戏曲剧团申请公助暂行办法

第一章　总则

第一条：为推动戏曲改革运动，协助现有优秀戏曲剧团，使得有领导地逐步提高，俾可创造典型经验，以发挥示范作用起见，特制订本办法。

第二条：私营职业戏曲剧团申请公助暂分经常补助和特别补助二种。

第二章　经常补助

第三条：凡具备下列条件之私营职业戏曲剧团，无论其系“老板制”或“合作制”，均可向本局申请为经常补助之私营公助剧团：

（一）组织健全，制度合理，人员精简。

（二）内部团结，生活严肃，学习努力者。

（三）具有健全的剧务部，经常演出进步戏曲，有群众影响者。

（四）有其他一般剧团所必须具备之条件。

第四条：经常补助之基本原则在于保证最低开支，以协助并鼓励其演出优良戏曲或改革不良制度。

第五条：凡申请经常补助之私营剧团应将剧团一般情形、收支概况及目前平均最低开支数目，填表（表式另订）呈送本局，不得隐瞒谎报，并应接受本局之调查研究。

第六条：凡申请经常补助之私营剧团，经本局审核其情况，认为符合本办法第三条之规定，即可批准其为私营公助剧团，其期限以每一演出契约期为一期，每期结束后得连续申请。如因故停演自停演之日起终止补助。

第七条:已批准为经常补助之私营剧团,本局即与之协商确定本期各月份平均最低开支数字,经批准 后,即按月结算一次,但在一期完了后,仍须经常申请公助者,此项最低开支数应重行报核确定。

第八条:经常补助之方式又可分为定期拨助与临时拨助二种:

(一)定期拨助:

1. 每月月底结算时,其收入不足所核准之最低开支者,得由 本局补助其赔累之数。

2. 每月月底结算时,其收入恰足最低开支者,本局得按该剧团演出成绩等实际情况,酌情予以处理。

(二)临时拨助:

已经批准为经常补助之公助剧团,因致力戏改,已经演出优良戏曲,能起一定之示范作用,或因其他临时发生之事故,致经济上发生特殊困难时,除定期拨助仍予照拨外,得申请给予一次之临时补助。

第九条:凡经批准为经营补助之私营剧团,其营业收入超出最低开支时,该私营剧团可自行支配,本局不予过问。

第十条:凡经批准为经常补助之私营剧团,其补助之具体数字均视个别不同之具体情况而定,各剧团不得相互比较,或援例要求。

第十一条:凡经批准经常补助之私营剧团,须接受本局之直接指导,并由本局指定辅导员具体指导,并须做到下列各项。

(一)须建立民主集中制之组织,各种制度均须力求进步。

(二)每期期初或月初必须有全期或全月之工作计划(包括演出方针、演出剧目、经费预算、人事制度、学习计划等)。是项计划须呈送本局一份核备,本局得提出参考意见。

(三)须建立学习机构,积极展开学习。

(四)剧务部须不断予以充实,每次演出至少应准备二个剧本,以供选择。

(五)按月按期应有小结、总结,呈送本局,并应展开批评与自我批评之风气。

第十二条:凡经批准经常补助之私营剧团之行政权仍属剧团所有,其演出场所亦由剧团自行解决,惟重要人事更动及与剧场签订契约时,事先须呈请本局核备。

第十三条:凡经批准经常补助之私营剧团,当本局发觉其有违反本办法第三条中之任何一项,或未能遵照第十一条之任何一项办理时,本局得按其情节之轻重,取消或减低其公助数字,或追还已拨之补助费一部或全部。

第三章　特别补助

第十四条:凡未经申请或批准为经常补助之私营剧团,因演出优良戏曲,改革制度,或其他临时发生之事故,而遭受经济上严重困难时得申请给予一次之特别补助。

第十五条：凡经批准为特别补助之私营剧团，其收支概况和工作情况须随时向本局详细汇报备查。

第四章 附则

第十六条：本办法经市人民政府批准施行，其修正时同。

一九五一年八月二十七日

上海市人民政府文化局
管理私营戏曲职业社团临时登记办法（草案）

兹为加强私营戏曲职业团体及演唱单位之正规管理，以保障正当团体、单位之发展而推进戏改工作起见，在中央及上海市人民政府未颁布正式管理条例前，特制定临时登记办法一份，希各私营戏曲职业剧团、演唱单位或个人切实遵照办理登记，其办法全文如下：

一、凡现在本市演唱之私营戏曲职业社团、曲艺演唱单位（即档）或个人，不论其演唱场所为剧院、书场、游乐场、茶馆、舞厅、歌场、街头或电台等，一律须依照本办法办理临时登记。

二、凡正在筹备组织中之私营戏曲职业社团、曲艺演唱个人或单位，应先行依照本办法办理临时筹备登记。

三、凡申请临时登记或临时筹备登记之私营戏曲职业社团（演唱单位可不受本条限制）须具备下列条件：

（一）有一定的组织和制度。

（二）有编导或负责剧务之人员。

（三）有正规的学习制度。

（四）有相当的演出条件与业务水平。

（五）主要负责人须为协会会员或工会会员，且具有相当业务水平者。

四、办理临时登记或临时筹备登记之社团、曲艺个人或单位必须携带下列证件、表册、印章，于九月十日以前向本局戏曲改进处填具申请表（一式三份）申请登记。

（一）本市戏曲改进协会，或其所属各剧种分会（越剧可由文艺工会，越剧分会证明）之证明函件。

（二）该社团（或演唱单位）之组织规章，团员名册（须有略历），负责人履历，照片一张（二寸半身免冠）等表册及与演出场所所订之契约文书等。

（三）该社团之图章，社团负责人之私章。

（四）其它。

五、凡申请办理临时登记或临时筹备登记之私营戏曲职业社团、演唱个人或单位能符合上述规定并依法进行登记，经审查批准者，得由本局发给临时登记许可证，无证社 团，一律不得演唱。

六、已依法进行登记之私营戏曲职业社团、演唱单位或个人，经审查有不合上述规定者，不予批准，由本局另行通知其停止演唱，或予解散。

七、凡申请筹备组织之私营戏曲职业社团、演唱个人或单位，在未获批准前，均不得擅自演唱。

八 凡有违反办法，抗拒登记之私营戏曲职业社团、演唱单位或个人，当予以取缔之处分。

九、已批准登记之私营戏曲职业社团 ，或演唱单位，有下列情形之一者，必须向本局申请备案。

（一）改组或更换重要负责人。

（二）改换演出场所及签订合同。

（三）改革制度。

（四）其他重要变革事宜。

十、已批准登记之私营戏曲职业社团、演唱单位或个人，有下列情形之一者，必须向本局申报核准：

（一）旅行外埠演唱。

（二）解散（无论因故或期满）。

十一、已批准登记之私营戏曲职业社团、演唱个人或单位，有下列情形之一者，应按其情节之轻重，予以惩处：

（一）组织散漫，腐化，行为失检，或有反革命行为者。

（二）演唱剧目内容有过份恶劣下流或反动者。

十二、外地来本市演唱之私营戏曲职业社团、演唱单位或个人，不论其演唱时期之长短，均得依本办法申请办理临时登记。

十三、凡前后台统一经营者，可仅由后台进行登记。凡在游乐场内之剧场演出者，由各演出社团单位或个人分别进行登记。

十四、原非职业社团，而作变相之职业演出，以图蒙混者，应即停止演唱，并不准申请登记。

十五、本办法有未尽事宜，得随时修正之。

十六、本办法于本市管理私营艺术、戏曲、电影职业社团暂行办法正式公布后失效。

一九五一年八月二十七日

中国人民银行上海分行、上海市人民政府文化局关于戏曲社团贷款办法

一、对象：私营戏曲职业社团具备后列条件者，得依本办法申请借款：

甲.经本市文化局批准登记已发给临时登记许可证者；

乙.组织健全，内部团结，演唱内容进步之戏曲曲艺者；

丙.经济上属于合作社制度性质，确有偿还能力者；

丁.有一定演出场所或已预约演出场所者。

二、用途：贷款用途以左列为限：(贷款用途于借款时声明后即应专款专用，非经人民银行同意不得移作别用)

甲.开办费：在新院登台或加入新演员演出所需之开办费；

乙.设置社团基本财产：添置整理或翻新社团业务上所需，并为团员所共有的基本财产，如服装、道具、布景、场面用具及必要设备等；

丙.特定剧本的演出费用：经文化局戏曲改进处核定的剧本的演出费用。

三、期限：贷款期视情况而定，但不得超过左(下)列规定：

甲项：二个月。

乙项：三个月。

丙项：六个月。

四、偿还：上项贷款应自演出之日或一定之日期起按期摊还一定数额，如营业额超过预计盈数时，并应增加摊还数额，提前清偿。

五、方式：代款以质押为原则，如以社团所有之基本财产为质押时，并得以流动质押方式办理，即由社团列质押品清单，出具质押品保管证，质押品仍由社团负责保管使用。但如确无适当财产可提供质押时，亦得依信用方式处理。

不论依质押或信用方式办理借款，社团之全部收支应通过人民银行，并以其全部营业收入为还款之保证(即借款社团应在人民银行开户，每日营业收入应全部存入该户，每日支出应在该户内支用，但人民银行有权随时就其存入款项扣还各期应还本息)，营业收入由前台管理时，借款社团并同意其拆帐收入由前台进行拨收该户之帐。

六、利率：贷款利率依中国人民银行上海分行规定办理。

七、保证：业外铺保一家。

八、手续：填具借款申请书(详列借款用途)，附具戏曲职业社团调查表，还款计划书，前后台合约(附抄本，正本查阅后发还)等，送交上海市人民政府文化局戏曲改进处审查加

具意见后持向人民银行洽贷。

九、附则：(1)戏曲社团除第三项所列用途之外，凡因生产性、建设性的需用而必须申请临时借款时，应先向文化局戏曲改进处申请，由戏改处与人民银行洽商处理。

(2)本办法未订明事项，概依中国人民银行上海分行放款章程办理。

一九五一年十二月十二日

上海市私营剧场、游乐场及书场管理暂行办法

一、为改进与加强对本市私营剧场、游乐场及书场的管理，以利戏剧事业的发展，特制订本办法。

二、凡在本市开业之私营剧场、游乐场及书场，均须向本市人民政府文化事业管理局(以下简称本局)办理申请登记手续。

三、本局在接到私营剧场、游乐场及书场申请登记后，经过审查，得根据其建筑、设备及制度等情况，分别发给登记证或临时登记证。

四、凡未经登记之私营剧场、游乐场及书场，一律不准擅自开业。

五、已经登记之私营剧场、游乐场及书场，须遵守下列各项规定：

(一)应有计划地组织优良剧团演出。在合同期内，应给予剧团以演出、排练、学习、宣传等方面之便利，不得干涉剧团行政，不得强迫剧团上演不良剧目；

(二)应努力改进内部的经营管理，建立新的制度与作风，并经常注意建筑设备的保养与改进；

(三)与剧团订立之合同副本，须于上演五日前检送本局核备；

(四)有关票价之确定、变动，须遵守本市人民政府颁发有关票价的办法，并须会同剧团报请本局批准；

(五)如因故改建、转业、歇业，均须于事前报经本局批准。

六、私营剧场、游乐场及书场，如有违反本办法事情，得按其情节轻重，分别予以惩处。

七、本办法报经上海市人民政府批准后实施。

一九五四年二月八日

上海市民间职业剧团管理办法(修正本)

一、为促进人民戏剧艺术事业之发展，加强对本市民间职业剧团的管理和领导，特制订本办法。

二、凡本市的民间职业剧团，包括戏曲、歌舞、话剧、木偶、皮影、杂技、魔术等剧团均须

向本市人民政府文化事业管理局(以下简称本局)办理申请登记手续。未经申请登记者,一律不得擅自演出。

三、凡民间职业剧团申请登记后,经审查合格者发给登记证,不合格者发给临时演出证,并限期整顿。

四、本办法公布后新组织之民间职业剧团须具备下列各项条件,始可申请登记:

(一)有固定的、健全的组织,合理的制度,其大部分人员过去确系以演剧为职业者;

(二)有必需的业务水平及一定数量的上演剧目,能维持经常公演者;

(三)有一定的服装、道具及其他演剧所必需的设备者。

五、凡领得登记证或临时演出证之民间职业剧团,必须遵守下列各项规定:

(一)应上演优良剧目,制定演出计划,建立严肃的排练制度,力求改进舞台艺术;

(二)应逐步建立新的合理的制度,革除旧有的不合理制度;

(三)凡赴外地旅行演出,应事先将旅行演出计划送本局审查,经批准并发给旅行演出证后,始得赴外地演出;

(四)剧团组织人员有变动时,应报本局核准备案。

六、外地来本市旅行演出的民间职业剧团,应事先持原地文化主管部门的旅行演出证、演出计划、详细名册各一份,报经本局登记发给临时演出证后,始得与剧场订立合同;在演出期间应遵守本市有关各项规定。

七、凡经常上演优秀剧目,在艺术上有相当成绩,努力革新剧团制度的民间职业剧团,给予表扬或奖励。

八、凡有下列事情之一者,应缴销其登记证或临时演出证:

(一)剧团解散;

(二)剧团主要业务人员或大部分人员已离散;

(三)未经本局批准,连续有三个月不演出者。

九、凡有下列情事之一者,得按其情节轻重,分别给以警告、暂停演出,或缴销其登记证、临时演出证等处分:

(一)有违反政府政策法令情事及不遵守本办法各项规定者;

(二)演出经中央人民政府文化部明令禁演或暂行停演之剧目;

(三)组织涣散、制度混乱、经常发生纠纷,确实无法整顿或业务水平低下,无法维持经常演出者。

十、曲艺、马戏等民间职业团体、街头艺人及机关、团体、企业、学校所组织的业余剧团均不适用本办法。

十一、本办法报经上海市人民政府核准后,公布施行。

一九五五年十二月十七日

上海市文化局、税务局
关于演出革命现代戏节目免征文化娱乐税的办法

一、为了支持革命现代戏的演出，进一步加强社会主义思想教育阵地，并且考虑到少数剧团、剧场的具体情况，特根据财政部、文化部的有关指示，制订本办法。

二、凡是国家举办的、或者经过文化主管部门批准组织的集体经营的专业演出单位，和经过批准公演的业余演出单位，在一九六四年十一月一日到一九六五年十二月三十一日期间，在本市上演下列节目的戏曲、话剧、歌剧、舞蹈、音乐、曲艺等，都可以申请免征文化娱乐税：

（一）反映我国社会主义革命和社会主义建设的节目；

（二）反映"五四"运动以来新民主主义革命斗争的节目；

（三）反映国外无产阶级革命斗争的节目；

（四）演奏革命斗争作品的音乐会、歌唱会。

三、全场上演前条内容的节目，可以申请免税，如果和其它节目同场演出的，仍应照章纳税。

四、演出单位申请免税，每一节目或者每一专场都应填具免税申请书一式四份，报送所在区、县文化主管部门审查后，转送市文化局审批。市文化局审查批准免税的，将免税申请书一份留存，一份发还申请单位，其余二份分别送交市税务局和有关区、县的文化主管部门备查。

五、经过批准免税的节目，如果同一单位在本市再次演出，在规定免税期限内，可以不必另行申请。如果由其他单位上演或者其他剧种移植、改编上演，都要另行申请，才能免税。

六、经过批准免税的节目，在演出过程中如果发现有不符合免税要求或因其他原因的，主管部门可以随时撤销免税，照章补税。

七、演出单位在演出免税节目或者专场以前，应当将批准的免税申请书交给剧场，转送剧场所在区、县税务机关登记，办理免税手续。演出结束后，税务机关应当在免税申请书上加注免税演出日期和场数，退还演出单位。

八、外地单位来本市演出，凡是符全本办法规定的，也可以申请免税。

九、本办法经市人民委员会批准施行。

一九六四年十月

中华人民共和国成立后
历次戏曲汇演上海获奖名单

一九五零年上海市戏曲改造运动
春节演唱竞赛获奖名单

荣誉奖：

越剧《万户更新》（东山剧团）
沪剧《幸福门》（中艺剧团）
沪剧《赤叶河》（上艺施家剧团）
京剧《三打祝家庄》（中南剧团）

一等奖：

淮剧《九件衣》（淮光剧团）
淮剧《三上轿》（麟光剧团）
淮剧《九件衣》（朝阳剧团）
京剧三本《水泊梁山》（共舞台京剧团）
甬剧《活宝进门》（立群剧团）
常锡剧《显应桥》（汉清剧团）
京剧《黄泥岗》（大世界大京班）
越剧《袁世凯》（玉兰剧团）
维扬戏《无情公子》（努力剧团）
滑稽戏《团团圆圆》（人艺剧团）
越剧《喜洋洋》（永乐剧团）

二等奖：

京剧《李闯王》（天蟾剧团）

京剧《野猪林》（大新公司大京班）
越剧《豹子头林冲》（复兴剧团）
越剧《火烧华家庄》（新光剧团）
越剧《踏上新生路》（民光剧团）
越剧《碧血丹心》（春光剧团）
越剧《九件衣》（新光剧团）
越剧《血债》（青春剧团）
越剧《九件衣》（三星剧团）
绍剧《大家发财》（同春·绍兴大班）
沪剧《水上吟》（华英剧团）
江淮戏《逼上梁山》（申江剧团）
维扬戏《闯王进京》（新艺剧团）
维扬戏《乐与恨》（金海剧团）
维扬戏《嫁衣恨》（友谊剧团）
常锡剧《兄妹参军》（宏艺剧团）
滑稽戏《王老五复仇记》（联合）

三等奖：

越剧《郎才女貌》（少壮剧团）
越剧《渔樵耕读》（云麟剧团）
越剧《大家喜欢》（群乐剧团）
越剧《野猪林》（新乐剧团）
越剧《还金镯》（联谊剧团）
越剧《仁义缘》（群义剧团）
沪剧《别有天》（文滨剧团）
沪剧《父女之间》（智芳社）
江淮戏《渔恨》（联义剧团）
维扬戏《三上轿》（苦干剧团）
维扬戏《洪羊英雄传》（合义剧团）
滑稽戏《财不露白》（艺工剧团）
滑稽戏《活菩萨》（合作剧团）

个人荣誉奖：

邵滨孙、范瑞娟、李瑞来、王宝云、刘天韵

一九五一年上海市春节戏曲竞赛获奖名单

荣誉奖：

上艺沪剧团《好儿女》

联谊淮剧团《美人计》

麟童淮剧团《岳飞》

共舞台京剧团十五本《水泊梁山》

一等奖：

京剧《花木兰》	（言慧珠剧团）
越剧《彩虹万里》	（合作剧团）
越剧《喜临门》	（红升剧团）
越剧《荡寇志》	（东山越艺社）
越剧《五毒锤》	（永乐剧团）
越剧《雪里红》	（青年剧团）
沪剧《皇帝与妓女》	（艺华剧团）
沪剧《花木兰》	（努力剧团）
沪剧《红花处处开》	（中艺剧团）
江淮戏《乐华林》	（志成剧团）
常锡文戏《抗金兵》	（新华剧团）
甬剧《照妖镜》	（努力剧团）
甬剧《金元宝》	（堇风剧团）
滑稽戏《战贩末日》	（新声社）
滑稽戏《消灭麦克瘪虱》	（杨华生、张樵侬、沈一乐）
滑稽戏《解放千字文》	（姚慕双、周柏春）
滑稽戏《劝特登记》	（程笑飞、俞祥明、小刘春山）

二等奖：

京剧《韩信与敫桃娘》	（先施乐园）
京剧《灯塔寺》	（德义剧团）
越剧《碧玉宝马》	（少壮剧团）
越剧《金玉鉴》	（光明剧团）

越剧《宋楚烽火》 （协义剧团）
越剧《一贯道》 （群力剧团）
沪剧《工人万岁》 （子云剧团）
江淮戏《巾帼英雄》 （含义剧团）
江淮戏《假途灭虢》 （兄弟剧团）
江淮戏《烈女魂》 （信谊剧团）
维扬戏《父女泪》 （勇敢剧团）
维扬戏《纣王与妲己》 （艺宣剧团）
维扬戏《铁血男儿》 （友谊剧团）
维扬戏《热血男儿》 （改进剧团）
常锡文戏《急救邻火》 （锡声剧团）
常锡文戏《国恨家仇》 （宏艺剧团）
常锡文戏《光荣家庭》 （三梅剧团）
常锡文戏《枯木逢春》 （天义剧团）
滑稽戏《活捉美国兵》 （赵蓓蓓、赵乖乖）
滑稽戏《劝特登记》 （陶新社）
滑稽戏《战地恶魔》 （雪飞剧团）
滑稽戏《傀儡猴戏》 （笑嘻嘻、沈一乐）

三等奖：

京剧十三集《荒江女侠》 （大舞台）
越剧《壮志凌云》 （大众剧团）
越剧《塞上呼声》 （同心剧团）
越剧《红花处处开》 （芳华剧团）
越剧《民族英雄》 （新生剧团）
越剧《巾帼英雄》 （荣福剧团）
越剧《双枪陆文龙》 （光华剧团）
越剧《文天祥》 （艺华剧团）
越剧《为国光荣》 （红星剧团）
沪剧《双喜临门》 （英施剧团）
江淮戏《儿女英雄》 （同盛剧团）
江淮戏《新朱砂记》 （精诚剧团）
江淮戏《忆梦难填山河泪》 （日升剧团）

江淮戏《百年血泪史》　　（群艺剧团）
维扬戏《卧薪尝胆》　　（华庭剧团）
常锡文戏《誓报国仇》　　（联合剧团）
滑稽戏《血债》　　（南方剧社）
滑稽戏《金元爱情》　　（兰友社）
滑稽戏《唇亡齿寒》　　（大声剧团）
滑稽戏《揭露美帝》　　（天声剧团）
滑稽戏《快乐夫妻》　　（联合剧团）
滑稽戏《劝恃登记》　　（陈笑影）

一九五二年第一届全国戏曲观摩演出大会获奖名单
上海获奖情况

一、荣誉奖

周信芳、袁雪芬、盖叫天

二、剧本奖

《梁山伯与祝英台》　　（越剧）
《罗汉钱》　　（沪剧）
《王贵与李香香》　　（淮剧）

三、演出奖

一等奖：
《梁山伯与祝英台》　　（越剧）
二等奖：
《罗汉钱》　　（沪剧）
《王贵与李香香》　　（淮剧）
《白蛇传》　　（越剧）
《白毛女》　　（沪剧）
《蓝桥会》　　（淮剧）

四、演员奖(按姓氏笔划为序)

一等奖:

丁是娥、石筱英(沪剧);范瑞娟、徐玉兰、傅全香(越剧);筱文艳(淮剧)

二等奖:

王文娟、张桂凤(越剧);何叫天、武筱凤(淮剧)、解洪元、筱爱琴(沪剧)

三等奖:

吕瑞英、吴小楼、金采风(越剧);杨占魁、顾少春(淮剧)

五、奖状

朱传茗(昆曲)

邵滨孙(沪剧)

《罗汉钱》的乐队

越剧音乐指挥刘如曾

越剧《梁山伯与祝英台》的舞台美术设计

一九五四年华东区戏曲观摩演出大会
上海获奖者名单

一、剧本奖

一等奖:

越剧《西厢记》 华东戏曲研究院编审室苏雪安

越剧《春香传》 华东戏曲研究院编审室庄志

京剧《黑旋风李逵》 上海市文化事业管理局艺术事业管理处创作室王征夫

沪剧《金黛莱》 汪培、文牧

二等奖:

京剧《秦香莲》 华东戏曲研究院编审室严朴

淮剧《不能走那条路》 王健民、赵宏

京剧《铸剑》 陈大濩

二、演出奖

优秀演出奖:

京剧《秦香莲》 华东戏曲研究院代表团演出

越剧《西厢记》 华东戏曲研究院代表团演出

越剧《春香传》　华东戏曲研究院代表团演出

京剧《黑旋风李逵》　上海市代表团演出

越剧《屈原》　上海市代表团演出

演出奖：

沪剧《金黛莱》　上海市代表团演出

京剧《铸剑》　华东戏曲研究院代表团演出

沪剧《赵一曼》　上海市代表团演出

越剧《打金枝》　华东戏曲研究院代表团演出

越剧《盘夫索夫》　华东戏曲研究院代表团演出

沪剧《妇女代表》　上海市代表团演出

扬剧《上金山》　上海市代表团演出

扬剧《八姐打店》　上海市代表团演出

淮剧《不能走那条路》　上海市代表团演出

越剧《技术员来了》　华东戏曲研究院代表团演出

三、演员奖

一等奖：

华东戏曲研究院代表团：范瑞娟、傅全香、徐玉兰、王文娟、张桂凤、吕瑞英、金采风(以上越剧)

上海市代表团：丁是娥、邵滨孙(以上沪剧)　何叫天(淮剧)　王雅琴、汪秀英、顾月珍(以上沪剧)　顾玉君(扬剧)　尹桂芳、戚雅仙(以上越剧)

华东戏曲研究院代表团：李玉茹，王金璐、陈大濩、金素雯、黄正勤、张美娟、(以上京剧)

上海市代表团：黄桂秋、童芷苓、言慧珠、纪玉良、李仲林、王熙春、王正屏、张二鹏、小盖叫天(以上京剧)

二等奖：

华东戏曲研究院代表团：陆锦花、徐慧琴、魏凤娟、陈兰芳、陈少春、丁赛君(以上越剧)

上海市代表团：武筱凤(淮剧)　杨飞飞(沪剧)　何益山(淮剧)　徐天红、商芳臣(以上越剧)　筱奎童(扬剧)

三等奖：

华东戏曲研究院代表团：筱桂芳、吕云甫、钱妙花、金艳芳、王艳霞(以上越剧)

上海市代表团：顾智春、筱惠琴(以上沪剧)　裴小芬、顾少春(以上淮剧)　丁国斌、汪筱英(以上沪剧)　周小芳、陆少林、武鹂鹃(以上淮剧)　许瑞春、许金彩(以上

越剧） 丁曼华、蔡元庆（以上扬剧）、张洪奎、李秋森、刘云龙、赵德钰（以上京剧）

奖状：

华东戏曲研究院代表团：朱传茗、沈传芷、汪传钤、方传芸、张传芳、华传浩、郑传鉴、薛传钢、王传淞、周传瑛、沈传锟、姚传芗（以上昆曲） 竹芳森（越剧） 朱世藕（昆曲） 汪志奎、刘斌昆（以上京剧）

上海市代表团：夏福麟、施春轩、凌爱珍、石良、刘正道（以上沪剧） 武麟童、筱金运贵（以上扬剧） 郑法祥（京剧）

四、导演奖：

越剧《春香传》导演洪漠、石景山

越剧《西厢记》导演黄沙、韩义、陈鹏

京剧《秦香莲》导演洪漠

沪剧《金黛莱》导演蓝流、邵滨孙、陈荣兰

沪剧《妇女代表》导演莫凯

京剧《黑旋风李逵》导演李仲林、郭坤泉、林鹏程

扬剧《上金山》导演包明、黄桂秋、沙梅

五、音乐奖

乐师奖：

华东戏曲研究院代表团：周宝才（越剧） 张森林、张鑫海（京剧）

上海代表团：王燮元（京剧） 朱介生（沪剧） 潘凤岭（淮剧）

音乐演出奖：

越剧《屈原》 （上海市代表团）

越剧《春香传》 （华东戏曲研究院代表团）

沪剧《金黛莱》 （上海市代表团）

六、舞台美术奖

苏石风、幸熙（越剧《春香传》的美术设计）

幸熙、周楚江（越剧《打金枝》的美术设计）

黄子希（越剧《打金枝》的绘景工作）

俞亮（沪剧《金黛莱》的美术设计）

一九八一年首届上海戏剧节戏曲获奖名单

一、剧本奖

淮剧：《母与子》 编剧：吴海燕、徐根生

滑稽戏:《路灯下的宝贝》 编剧:王辉荃、姚明德

昆剧:《唐太宗》 编剧:陆兼之、方家骥

京剧:《谭嗣同》 编剧:谢雨青、陈文华、程惟湘

越剧:《鲁迅在广州》 编剧:纪乃咸、薛宝根

沪剧:《一个明星的遭遇》 编剧:马一亭、余雍和

滑稽戏:《甜酸苦辣》 编剧:胡廷源、李尚奎、吴双艺

二、演出奖

淮剧:《母与子》

京剧:《谭嗣同》

滑稽戏:《路灯下的宝贝》

三、导演奖

淮剧《母与子》导演:何双林

滑稽戏《路灯下的宝贝》导演:胡伟民

昆剧《钗头凤》导演:李进

四、作曲奖

淮剧《母与子》音乐设计:何双林、俞福宝、薄森海

昆剧《钗头凤》作曲、谱曲:辛清华、庄德淳

越剧《鲁迅在广州》作曲:顾振遐、李修

五、舞美设计奖

昆剧《唐太宗》舞美设计:崔可迪

滑稽戏《路灯下的宝贝》舞美设计:胡成美、罗明胜

六、乐队演奏奖

淮剧《母与子》

越剧《鲁迅在广州》

越剧《凄凉辽宫月》

越剧《玉蜻蜓》

昆剧《钗头凤》

七、乐师奖

京剧《谭嗣同》主胡:尤继舜

沪剧《一个明星的遭遇》主胡:唐仁宗

越剧《凄凉辽宫月》主胡:陈新章

昆剧《钗头凤》司笛:韩宝康

昆剧《唐太宗》司笛:顾兆祺

越剧《鲁迅在广州》司笛：章嗣五、陈胜东

八、服装设计奖

昆剧《唐太宗》服装设计：孙耀生、谭钰新

九、化妆奖

越剧《鲁迅在广州》人物造型、设计化妆：陈利华、林曼琴、黄粒英

昆剧《唐太宗》人物造型、设计化妆：康晴、窦云峰

十、道具制作奖

越剧《凄凉辽宫月》 李其实、俞志敏、张建兴

十一、表演奖

张学津、李长春、王梦云（京剧《谭嗣同》中分别饰谭嗣同、袁世凯、慈禧）

计镇华、华文漪、张静娴（昆剧《钗头凤》中分别饰陆游、唐惠仙、兰香）

梁谷音（昆剧《烂柯山》中饰崔氏）

刘觉（越剧《鲁迅在广州》中饰鲁迅）

史济华（越剧《凄凉辽宫月》中饰赵唯一）

马莉莉（沪剧《一个明星的遭遇》中饰林月莺）

徐佩华（淮剧《母与子》中饰桂珍）

翁双杰（滑稽戏《路灯下的宝贝》中饰蒋二毛）

十二、青年演员奖

茅善玉（沪剧《一个明星的遭遇》中饰周璇）

章晓申（京剧《谭嗣同》中饰光绪）

汤俊良、王关福（京剧《真假美猴王》中分别饰孙悟空、六耳猴）

上海所摄戏曲电影一览表

片名	剧种	摄制厂	摄制年份	色别	剧本	导演	摄影	主要演员	备注
春香闹学	昆剧	商务印书馆活动影戏部	1920	黑白		梅兰芳	廖恩寿	梅兰芳 姚玉芙 李寿山	
天女散花	京剧	商务印书馆活动影戏部	1920	黑白		梅兰芳	廖恩寿	梅兰芳 姚玉芙 李寿山	
琵琶记	京剧	商务印书馆活动影戏部	1920	黑白				周信芳 王灵珠	仅《南浦送别》《赏荷》二折。未完成
四杰村	京剧	中国影戏制造公司	1921	黑白		卢寿联	哥尔金	南通伶工学社	
木兰从军	京剧	民新影片公司	1924	黑白			黎民伟 梁林光 罗永祥	梅兰芳	“走边”一段
西施	京剧	民新影片公司	1924	黑白			黎民伟 梁林光 罗永祥	梅兰芳	“羽舞”一段
霸王别姬	京剧	民新影片公司	1924	黑白			黎民伟 梁林光 罗永祥	梅兰芳	“剑舞”一段

（续表一）

片名	剧种	摄制厂	摄制年份	色别	剧本	导演	摄影	主要演员	备注
上元夫人	京剧	民新影片公司	1924	黑白			黎民伟 梁林光 罗永祥	梅兰芳	“拂尘舞”一段
黛玉葬花	京剧	民新影片公司	1924	黑白			黎民伟 梁林光 罗永祥	梅兰芳	
四郎探母	京剧	古代影业公司	1933	黑白		尹声涛		谭富英 雪艳琴	由天一影片公司代制
周瑜归天	京剧	新华影业公司	1935	黑白					
霸王别姬	京剧	新华影业公司	1935	黑白					
林冲夜奔	京剧	新华影业公司	1936	黑白		王次龙		李万春	
斩经堂	京剧	华联影业公司	1937	黑白	费穆	周翼华	黄绍芬	周信芳 袁美云 汤桂芳 赵志秋 张德禄	
三娘教子	京剧	新华影业公司	1940	黑白		杨小仲 言菊朋		言菊朋 言慧珠 言少朋	

（续表二）

片名	剧种	摄制厂	摄制年份	色别	剧本	导演	摄影	主要演员	备注
古中国之歌	京剧	民华影业公司	1941	黑白	费穆	费穆 关鸿宾	周达明	瑞德宝 梁连柱 顾正秋 关正明 周正雯 陈正岩 朱正琴	京剧集锦包括《水淹七军》、《朱仙镇》、《王宝钏》、《彩楼配》、《三击掌》、《投军别窑》、《探寒窑》、《武家坡》、《回窑团圆》等数折
生死恨	京剧	华艺影片公司	1948	彩色	齐如山	费穆	黄绍芬 李生伟	梅兰芳 姜妙香 萧德寅 李斌仙 王福庆 李庆山 何润初	
小放牛	京剧	华艺影片公司	1948	彩色		费穆		李玉茹	
祥林嫂	越剧	启明影业公司	1948	黑白	南薇	南薇	董克毅 董绍泳	袁雪芬 范瑞娟 徐天红 张桂凤 吴小楼 项彩莲	

（续表三）

片名	剧种	摄制厂	摄制年份	色别	剧本	导演	摄影	主要演员	备注
越剧菁华	越剧	文华影业公司	1949	彩色		桑弧	黄绍芬	袁雪芬 傅全香 戚雅仙 竺水招 徐玉兰 王文娟 范瑞娟	越剧集锦，包括《楼台会》、《贩马记》、《双看相》、《卖婆记》数折
梁山伯与祝英台	越剧	上海电影制片厂	1953	彩色	徐进 桑弧	徐进 桑弧	黄绍芬	袁雪芬 范瑞娟 张桂凤 吕瑞英 魏小云 金艳芳 吕云甫 冯小侬 吴天芳 项彩莲	根据华东戏曲研究院同名舞台演出本改编
双推磨	锡剧	上海电影制片厂	1954	黑白	吴白匋、俞介君(执笔)、杨彻、谢鸣	佐临	罗及之 姚梅生	王兰英 费兴生	

（续表四）

片名	剧种	摄制厂	摄制年份	色别	剧本	导演	摄影	主要演员	备注
蓝桥会	淮剧	上海电影制片厂	1954	黑白	上海人民淮剧团，马仲怡、王健民（执笔）	谢晋	罗及文	筱文艳 杨占魁	
盖叫天的舞台艺术	京剧	上海电影制片厂	1954	黑白		白沉	朱今明 王敏生	盖叫天 李仲林 孙勇刚 林鹏程 张少立 王少楼 李秋森 王筱芳 小盖叫天 张佑福 阎少泉	京剧集锦，包括《白水滩》、《七雄聚义》、《茂州庙》、《劈山救母》、《英雄义》、《武松打虎》、《狮子楼》、《十字坡打店》等数折

（续表五）

片名	剧种	摄制厂	摄制年份	色别	剧本	导演	摄影	主要演员	备注
上金山	扬剧	上海电影制片厂	1959	黑白	华东戏曲观摩演出大会上海市代表团	黄祖模	钱渝	顾玉君 房竹君	
炼印	闽剧	上海电影制片厂	1955	黑白	华东戏曲观摩演出大会福建省闽剧代表队	张天赐	罗从周	林赶山 林务夏 李铭玉 唐秀山 林凤琛 陈春利	
天仙配	黄梅戏	上海电影制片厂	1955	黑白	桑弧	石挥	罗从周	严凤英 王少舫 潘璟琍 张云峰 胡霞琳 丁紫臣	

（续表六）

片名	剧种	摄制厂	摄制年份	色别	剧本	导演	摄影	主要演员	备注
搜书院	粤剧	上海电影制片厂	1956	彩色	杨子静 莫汝诚 林仙根	徐韬	吴蔚云	马师曾 红线女 李飞龙 李翠芳 刘美卿	
十五贯	昆剧	上海电影制片厂	1956	彩色	陶金	陶金	黄绍芬	周传瑛 王传淞 朱国梁 包传铎 周传静 华传浩 李倩影 徐冠春	根据浙江省昆苏剧团《十五贯》整理小组整理本改编
宋士杰	京剧	上海电影制片厂	1956	彩色	桑弧	应云卫 刘琼	黄绍芬	周信芳 李玉茹 刘斌昆 童芷苓 霍鑫涛 黄正勤 沈金波	根据上海京剧院艺术室文学组整理本改编

（续表七）

片名	剧种	摄制厂	摄制年份	色别	剧本	导演	摄影	主要演员	备注
庵堂相会	锡剧	上海电影制片厂	1956	黑白	吴白匋 木水 俞介君 谢鸣(执笔)	俞仲英	钱渝 张锡龄	沈佩华 何枫	根据王嘉大、过昭容原稿本整理
庵堂认母	锡剧	上海电影制片厂	1956	黑白	陈静	杨小仲	张锡龄 曹威业	姚澄 谭君卿	
葛麻	楚剧	上海电影制片厂	1956	黑白	湖北省武汉市楚剧团艺委会	张天赐	查祥康 卢俊福	熊剑啸 张大洪 陈梅村 萧爱珍	
周信芳的艺术生活	京剧艺术性纪录片				陶雄编辑			周信芳	

（续表八）

片名	剧种	摄制厂	摄制年份	色别	剧本	导演	摄影	主要演员	备注
拜月记	湘剧	江南电影制片厂	1957	黑白	湖南省湘剧团朱少希（执笔）	张天赐	查祥康 卢俊福	徐绍清 彭俐侬 廖健华 贾砚露 张福海 庆华厚	
陈三五娘	梨园戏	江南电影制片厂	1957	彩色	福建省闽南戏实验剧团编剧组	杨小仲	吴蔚云	苏乌水 桑自强 苏　鸥 林玉花 施教恩 李茗钳	剧本根据蔡龙本、许志仁口授整理
罗汉钱	沪剧	江南电影制片厂	1957	黑白	宗华　文牧　辛之	顾而已	朱　静	丁是娥 筱爱琴 邵滨孙 石筱英 解洪元 邢月莉 丁婉娥	

（续表九）

片名	剧种	摄制厂	摄制年份	色别	剧本	导演	摄影	主要演员	备注
望江亭	京剧	海燕电影制片厂	1958	彩色		周　峰	黄绍芬 罗从周 沈维康	张君秋 刘雪涛 李四广 耿世华	
下乡与赶脚	河南曲剧	海燕电影制片厂	1958	黑白	河南省郑州市曲剧团	徐　韬 赵焕章	敫国豪	耿庚辰 万宝珠 刘玉兰	
刘介梅	楚剧	天马电影制片厂	1958	黑白	丁邑 崔焉	俞仲英	查祥康	高少楼 姜翠兰 李惠龙 涂喜堂	
珍珠记	赣剧	天马电影制片厂	1958	黑白	凌鹤	张天赐	罗及之	潘凤霞 童庆礽 徐人亮 祝月仙 陈献红	

（续表十）

片名	剧种	摄制厂	摄制年份	色别	剧本	导演	摄影	主要演员	备注
三毛学生意	滑稽戏	天马电影制片厂	1958	黑白	上海大众滑稽剧团集体改编	黄佐临	许琦	文彬彬 范哈哈 刘侠声 嫩娘 马秋影 俞祥明 麦静	根据范哈哈原著改编
穆桂英挂帅	豫剧	江南电影制片厂	1958	黑白	崔嵬	徐苏灵	顾温厚	马金凤 丁桂云 孙宛华 慕爱秋 谢善修	根据马金凤、宋词舞台演出整理本改编
情探	越剧	江南电影制片厂	1958	黑白	田汉 安娥	黄祖模	李生伟	傅全香 张桂凤 陆锦花 吴小楼	

（续表十一）

片名	剧种	摄制厂	摄制年份	色别	剧本	导演	摄影	主要演员	备注
女驸马	黄梅戏	海燕电影制片厂、安徽电影制片厂联合摄制	1959	黑白	安徽省第二届戏曲会演安庆地区代表团安徽省黄梅戏剧团	刘琼	邱以仁 李崇峻	严凤英 潘璟琍 王少舫 陈文明 熊少云 张云风	
百岁挂帅	扬剧	海燕电影制片厂	1959	黑白	吴白匋 银川	徐苏灵	许琦	华素琴 高秀英 王秀兰	根据江苏省扬剧团演出本改编
生死牌	湘剧	海燕电影制片厂、湖南电影制片厂联合摄制	1959	黑白	萧湘	张天赐	顾温厚	徐绍清 王肖芝 庄丽君 刘春泉 董武炎 左大玢 杨福鹏 左白翼	

（续表十二）

片名	剧种	摄制厂	摄制年份	色别	剧本	导演	摄影	主要演员	备注
星星之火	沪剧	天马电影制片厂	1959	彩色	宗华 刘宗诒	顾而已	查祥康	筱爱琴 邵滨孙 解洪元 许帼华 诸惠琴 丁婉娥	
追鱼	越剧	天马电影制片厂	1959	彩色	上海越剧院	应云卫	马林发	徐玉兰 王文娟 周宝奎 钱妙花	
安徽戏曲集锦	黄梅戏 泗州戏 庐剧	江南电影制片厂协助安徽电影制片厂摄制	1959	黑白		郭　筠	张保宣	潘璟琍 熊少云 （黄梅戏） 李宝琴 蒋荣花 左运前 （泗州戏） 丁玉兰 李昌霞 王金翠 龚维毅 王　敏 董思昭 （庐剧）	包括《春香闹学》（黄梅戏）、《拾棉花》（泗州戏）、《借罗衣》（庐剧）

（续表十三）

片名	剧种	摄制厂	摄制年份	色别	剧本	导演	摄影	主要演员	备注
《女审》	淮剧	海燕电影制片厂	1960	黑白	上海人民淮剧团	徐苏灵 钱千里 吕君樵	张贵福	筱文艳 何叫天 杨占魁 徐桂芳 武筱凤	
关汉卿	粤剧	海燕电影制片厂、珠江电影制片厂联合摄制	1960	彩色	广东粤剧院	徐韬	陈震祥	马师曾 红线女 文觉非 梁国荣	根据田汉话剧本《关汉卿》改编
秦娘美	黔剧	海燕电影制片厂	1960	黑白	贵州省黔剧创作组	孙瑜	许琦	刘玉琴 吴家林 余重骏 张志新	根据梁少华、梁耀庭原著改编
斗诗亭	越剧	天马电影制片厂	1960	黑白	胡小孩	应云卫	马林发 任志新	王爱勤 梁永璋	根据浙江省越剧二团演出本改编

（续表十四）

片名	剧种	摄制厂	摄制年份	色别	剧本	导演	摄影	主要演员	备注
孙悟空三打白骨精	绍剧	天马电影制片厂	1960	彩色	浙江省文化局《孙悟空三打白骨精》整理小组	杨小仲 俞仲英	卢俊福	七龄童 六龄童 筱昌顺 筱艳秋 傅马潮 章艳秋 筱柏龄 陈鹤皋	
周信芳的舞台艺术	京剧	天马电影制片厂	1961					周信芳	
孙安动本	柳子戏	海燕电影制片厂	1962	黑白	赵剑秋 尚之四 范季高 朱剑	钱千里	邱以仁	黄遵宪 张春雷 崔明雨 李艳珍 何芳善	根据山东省柳子剧团舞台演出本改编

（续表十五）

片名	剧种	摄制厂	摄制年份	色别	剧本	导演	摄影	主要演员	备注
红楼梦	越剧	海燕电影制片厂、香港大鹏影业公司联合摄制	1962	彩色	徐进	岑范	陈震祥	徐玉兰 王文娟 金采风 吕瑞英 周宝奎 徐天红 孟莉英 曹银娣 钱妙花	
碧玉簪	越剧	海燕电影制片厂、香港大鹏影业公司联合摄制	1962	彩色	吴永刚	吴永刚	罗从周 彭恩礼	金采风 陈少春 周宝奎 钱妙花	根据上海越剧院舞台演出本改编
尤三姐	京剧	海燕电影制片厂、香港金声影业公司联合摄制	1963	彩色	陈西汀	吴永刚	罗从周（顾问） 彭恩礼	童芷苓 刘斌昆 李多芬 童祥苓 黄正勤 伊鸣铎	

（续表十六）

片名	剧种	摄制厂	摄制年份	色别	剧本	导演	摄影	主要演员	备注
如此爹娘	滑稽戏	海燕电影制片厂	1963	黑白	笑嘻嘻 绿杨 叶一青	张天赐	彭恩礼	杨华生 笑嘻嘻 沈一乐 绿杨 筱声咪 丹枫	根据上海市大公滑稽剧团舞台演出本改编
牛郎织女	黄梅戏	海燕电影制片厂、香港大鹏影业公司联合摄制	1963	彩色	陆洪非 金芝 完艺舟	岑范	陈震祥	严凤英 王少舫 黄宗毅 张云凤 麻彩楼 王少梅 张传宏 徐庆平	
武松	京剧	天马电影制片厂	1963	彩色		应云卫 俞仲英	沈西林	盖叫天 艾世菊 赵晓岚 孙正阳	
双珠凤	锡剧	天马电影制片厂、香港金声影业公司联合摄制	1963	彩色	俞介君	舒适	查祥康	姚澄 徐洪芳 刘鸿儒 过冬暖 郑永德 王汉卿 王嫒嫒	

（续表十七）

片名	剧种	摄制厂	摄制年份	色别	剧本	导演	摄影	主要演员	备注
槐荫记	黄梅戏	天马电影制片厂、香港长虹影业公司联合摄制	1963	彩色	桑弧	顾而已	吴蔚云	董文霞 夏承平 丁紫臣	
红花曲	锡剧	海燕电影制片厂	1965	彩色	江苏省无锡市文化局戏曲创作研究室	黄祖模	陈震祥	梅兰珍 王彬彬 汪韵芝 孙雍蓉	
农家宝	锡剧	海燕电影制片厂	1965	黑白	俞石（执笔）	钱千里	朱　影	薛静珍 刘世芳	
两垄地	吕剧	海燕电影制片厂	1965	黑白	王毓祥	毛　羽	张贵福	李岱江 常　兰 张立新 王俊美 吴　萍	

（续表十八）

片名	剧种	摄制厂	摄制年份	色别	剧本	导演	摄影	主要演员	备注
姑嫂练武	锡剧	海燕电影制片厂	1965	黑白	上海市嘉定县锡剧团，辛之、赵振威（执笔）	钱千里	张贵福	袁嘉兰 冯嘉芬 孙 洁	
戏曲集锦 怎么谈不拢	赣南采茶戏	天马电影制片厂	1965	彩色	《怎么谈不拢》创作组	俞仲英	张锡龄	张宇俊 罗紫云	
小保管上任	高安采茶戏	天马电影制片厂	1965	彩色	《小保管上任》创作组			黄银泉 吴其多 薛根年 罗运憨	

（续表十九）

片名	剧种	摄制厂	摄制年份	色别	剧本	导演	摄影	主要演员	备注
海港	京剧	北京电影制片厂、上海电影制片厂联合摄制	1972	彩色	上海京剧团《海港》剧组	谢铁骊 谢晋	钱江	李丽芳 赵文奎 朱文虎 艾世菊 周卓然 郭仲钦	
海港	京剧	北京电影制片厂、上海电影制片厂联合摄制	1973	彩色	上海京剧团《海港》剧组	谢铁骊 谢晋	钱江	李丽芳 赵文奎 朱文虎 艾世菊 周卓然 郭仲钦	此片系重新拍摄
人老心红	淮剧	上海电影制片厂	1975	彩色	上海市人民淮剧团	俞仲英		筱文艳 李莉 梁学鹏 包丽萍	

（续表二十）

片名	剧种	摄制厂	摄制年份	色别	剧本	导演	摄影	主要演员	备注
拣煤渣	淮剧	上海电影制片厂	1976	彩色	上海市人民淮剧团，王济生、施怀仁（执笔）	武珍年	张贵福	何双林 金关虎 陆桂芳	
磐石湾	京剧	上海电影制片厂	1976	彩色	阿坚	谢晋 梁廷铎	卢俊福	李崇善 王梦云 齐淑芳 施正泉 周鲁中 华文漪 孙正琦 孙正阳 张佑福 陈正柱 朱伟忠	
审椅子	京剧	上海电影制片厂	1976	彩色	阿坚	梁廷铎	卢俊福	李炳淑 张达发 周云敏 罗通明	

片名	剧种	摄制厂	摄制年份	色别	剧本	导演	摄影	主要演员	备注
管得好	吕剧	上海电影制片厂	1976	彩色	山东省平度县业余创作组,辛显令(执笔)	赵焕章	陈琳	何年 房玉梅 常兰 邢云辉 董明进	
三定桩	莱芜梆子	上海电影制片厂	1976	彩色	集体创作,武如英(执笔)	孙永安	王怡	魏育生 孟君兰 高建军 朱光梅	
小店春早	黄梅戏	上海电影制片厂	1976	彩色	安庆市文化局,汪存顺、王寿之(执笔)	邓一民 徐纪宏	程世余	丁同 方宝玲 周旭春 柯贤泽	
狗洞	昆剧	上海电影制片厂	1976	彩色				王传淞 钟维德	未发行

片名	剧种	摄制厂	摄制年份	色别	剧本	导演	摄影	主要演员	备注
雅观楼	京剧	上海电影制片厂	1976	彩色				小王桂卿 蓝煜民 陆振声 伊鸣铎	未发行
狮子楼	京剧	上海电影制片厂	1976	彩色				筱高雪樵 贺梦梨	未发行
琴挑	昆剧	上海电影制片厂	1976	彩色				蔡瑶铣 岳美缇	未发行
四郎探母（巡营）	京剧	上海电影制片厂	1976	彩色				陆柏平 李和曾	未发行
白蟒台	京剧	上海电影制片厂	1976	彩色				张学津 王宝山 伊鸣铎 杨　渊 高韵洪 黄正勤 郭仲钦 许顺彬	未发行

（续表二十三）

片名	剧种	摄制厂	摄制年份	色别	剧本	导演	摄影	主要演员	备注
弹词	昆剧	上海电影制片厂	1976	彩色				计镇华 杨 渊 刘异龙 张洵澎 蔡志勤 秦瑞生	未发行
打孟良	京剧	上海电影制片厂	1976	彩色				齐淑芳 郭仲钦 孙花满 金锡华	未发行
打焦赞	京剧	上海电影制片厂	1976	彩色				齐淑芳 郭仲钦 王宝山 齐英奇	未发行
罗成叫关	京剧	上海电影制片厂	1976	彩色				陆柏平 杨 渊	未发行
打韩昌	京剧	上海电影制片厂	1976	彩色				齐淑芳 蓝煜民 王宝山 筱高雪樵 王文军	未发行

（续表二十四）

片名	剧种	摄制厂	摄制年份	色别	剧本	导演	摄影	主要演员	备注
柴桑口	京剧	上海电影制片厂	1976	彩色				言少朋 黄汝苹 陆振声	又名《孔明吊孝》，李家载配音。未发行
罢宴	京剧	上海电影制片厂	1976	彩色				孙花满 周云敏 李永德 王文良	未发行
挡马	京剧	上海电影制片厂	1976	彩色				张美娟 孙正阳 孙正琦	未发行
火凤凰	京剧	上海电影制片厂	1976	彩色				张美娟 齐英奇 孙正琦 段秋霞 贺梦梨	未发行
十八扯	京剧	上海电影制片厂	1976	彩色				童芷苓 刘斌昆	未发行

（续表二十五）

片名	剧种	摄制厂	摄制年份	色别	剧本	导演	摄影	主要演员	备注
八仙过海	京剧	上海工农兵电影技术厂	1976	彩色				张美娟 陆正红 王岭森 王君惠 萧润年 郝瑞亭 陆柏平 刘异龙 许顺彬 董燕庭	未发行
思凡	昆剧	上海工农兵电影技术厂	1976	彩色				蔡瑶铣	未发行
武松打店	京剧	上海工农兵电影技术厂	1976	彩色				李景德 郭锦华	李崇善配音。未发行
让徐州	京剧	上海工农兵电影技术厂	1976	彩色				言少朋 薛永康 王宝山	李家载配音。未发行

片名	剧种	摄制厂	摄制年份	色别	剧本	导演	摄影	主要演员	备注
太白醉写	昆剧	上海电影制片厂	1977	彩色				俞振飞 蔡正仁 刘异龙 张洵澎 王君惠	未发行
两张发票	河北梆子	上海电影制片厂	1977	彩色					
祥林嫂	越剧	上海电影制片厂、香港凤凰影业公司联合摄制	1978	彩色	吴琛 庄志 袁雪芬 张桂凤	岑范 罗君雄	蒋锡伟	袁雪芬 金采凤 秦光耀 周宝奎 金艳芳 徐瑞发	
茶童戏主	采茶戏	上海电影制片厂	1979	彩色	集体创作	吴永刚	曹威业 戴启明	周云飞 黄玉英 杨明瑞 赵茵	原名《茶童哥》，根据高宣兰整理、王军执笔的1962年演出本改编

（续表二十七）

片名	剧种	摄制厂	摄制年份	色别	剧本	导演	摄影	主要演员	备注
白蛇传	京剧	上海电影制片厂	1980	彩色	原编剧田汉。剧本整理赵莱静、黎中城	傅超武	黄绍芬 俞士善	李炳淑 陆柏平 方小亚 苏盛义	
李慧娘	京剧	上海电影制片厂	1981	彩色	刘琼	刘　琼 邓逸民 沙　洁	卢俊福 周福星	胡芝风 詹国治 许鸿良 刘传海	根据苏州市京剧团演出本改编

历　史　资　料

上海戏曲竹枝词

（同治十一年四月）

丹桂九枝吟　袁祖志作

一

领袖争雄杜蝶云①，早从日下播声闻；

看他演到《闺房乐》②，文采风流信出群。

注释：

① 早期来沪之京剧小生演员，亦演旦脚。曾接办“丹桂”茶园，光绪四年北返。

② 一名《风流佳话》。演元代文豪赵孟頫惧内故事。

二

我见犹怜李隶香①，就中信足冠群芳；

惜他唯酒真无量，一曲清歌最擅长。

注释：

① 早期来沪之京剧青衣演员，擅演《三娘教子》、《宝莲灯》等剧。

三

黄月山①能继月楼②，身怀绝技性风流；

莫嫌风貌年来减，结束登场迥不侔。

注释：

① 黄月山：清同治中叶来沪之京剧武生演员。光绪初年以后任大观茶园班主，武艺精湛，表演富有创新精神，世称黄派。

② 京剧早期著名演员杨月楼。

四

人因桂喜愿瞻韩①，一揭珠帘万目看；

如此身材真矫捷，分明彩凤九霄抟。

注释：

① 即韩桂喜，早期来沪之京剧旦脚演员，文武兼长，擅演《演火棍》、《辛安驿》、《碧霞岭》、《三世修》等剧，光绪四年北返。

五

群推花脸大奎官①，声若洪钟滚舌端；

不信但看台下客，人人洗耳倚栏干。

注释：

① 大奎官：本名刘万义。京剧早期净脚演员，清同治七年来沪，以《铡美案》等包公戏著称。

六

客串今惟孙菊仙①，京都风气不谈钱；

而今一样论身价，辜负虚名万口传。

注释：

①京剧老生"后三杰"之一。清同治来沪，曾为升平轩茶园班主，常演《朱砂痣》、《逍遥津》等剧。

七

丰貌妖娆刘凤林①，铁肠亦动惜花心②；

津沽沪渎三千里，惟尔情同海洋深。

注释：

① 京剧早期青衣演员，唱做兼擅，常演《金水桥》、《贩马记》等剧。

② 又名《乾坤带》或《秦英钓鱼》演唐代秦英的故事。

九

春恒亦京号孙郎①，身价高能压辈行；

《三字经》②原推独步，绝无人敢妄称量。

注释：

① 孙春恒，京剧早期著名文武老生演员，其《三字经》、《请宋灵》、《失空斩》等剧对后世有较大影响。

② 京剧传统戏，演五代时江东才子罗隐歪讲《三字经》故事。

沪北竹枝词

（同治十一年四月十二日）

海上逐臭夫作

一

丹桂园兼金桂轩①，笙歌从不间朝昏；

灯红酒绿花枝艳，任是无情也断魂。

注释：

① 清同治中叶上海两家最大的京剧戏园。

二

自有京班百不如，昆班杂剧[①]概删除；

街头招贴[②]人争看，十本新排《五彩舆》[③]。

注释：

① 指当时流行于上海地区昆腔戏、徽班戏、山陕梆子班、绍兴高腔班和广东班等地方戏曲。

② 昔时京班戏园演出戏报广贴于闹市街口，以招徕观众。

③ 一名《小红袍》，演明代清官海瑞与鄢懋卿故事。

三

全桂何如丹桂优，佳人个个懒勾留；

一般京调非偏爱，只为贪看杨月楼。

后 竹 枝 词

（同治十一年五月初七）

海上忘机客作

吉祥街[①]却不寻常，惟见行人站两旁；

忽听一声锣鼓响，髦儿戏[②]正闹头场。

注释：

① 今福建南路，清同治年间上海市廛繁华之区。

② 又称毛儿戏或帽儿戏。全部由年轻女伶登场串演的戏曲。现代坤伶戏班的前身。

洋 场 竹 枝 词

（同治十一年六月初七）

鸳湖隐名氏作

一

商量何处去陶情，姊妹相携乘午晴；

闻说景芳花鼓[①]好，山歌唱得最分明。

注释：

① 景芳茶园。同治年间上海小东门外一茶楼，其内常有花鼓戏或髦儿戏演出。

二

昆腔勉力旧园开，新戏《香球》[①]演几回；

毕竟富绅有京派，斗牌叫得阿真来。

注释：

①《香球》：《文武香球》，演龙官保、侯月英锄奸御敌故事。

三

周文、杨武[①]共相推，三喜[②]胭脂点两腮；

一自满堂齐喝好，看他得意下台来。

注释：

① 指老生周春奎和武生杨月楼。

② 冯三喜。早期来沪之京剧花旦演员，南派名旦冯子和之父。

四

今宵新彩兼新砌[①]，招纸贴来到处传；

莫笑空中架楼阁[②]，此中赚得几多钱。

注释：

① 上海各戏园多用新制灯彩和砌末招徕观众。

② 舞台上装置布景及栏干等设施。

五

湖北京徽与粤东[①]，两洋戏术[②]复无穷；

女伶莫道于今老，演得衣冠一样同。

注释：

① 汉班戏、京班戏、徽班戏及粤班戏。

② 泛指当时到上海来演出的东洋(日本)戏法、西洋马戏与幻术。

戏园竹枝词

(同治十一年六月初四)

晟溪养浩人作

一

洋场[①]随处足逍遥，漫把情形笔墨描；

大小戏园开满路，笙歌夜夜似元宵。

注释：

① 当时各帝国主义列强在上海的租界地区。

二

丹桂京班素擅名，春奎①北调甚分明；

《五雷阵》②与《桑园会》③，定有旁观喝采声。

注释：

① 周春奎。早期来沪之京剧老生演员，技艺精湛有《五雷阵》、《桑园会》等剧。

② 演战国时孙膑和毛遂大破五雷阵故事。

③ 又名《秋胡戏妻》、《葵花峪》、《马蹄金》。演鲁国大夫秋胡戏妻故事。

三

帽儿新戏①更风流，也用刀枪也用矛；

女扮男妆浑莫辨，人人尽说杏花楼②。

注释：

① 即髦儿戏。

② 清同治年间上海大马路（今南京路）上有名的女戏茶园。

四

戏名花鼓本轻佻，燕语莺声各弄娇；

莫笑上台多丑态，秋波转处也魂销。

五

意把黄金视作灰，纷纷舆马戏场开；

兴豪正桌居然坐，还写红笺叫局①来。

注释：

① 指旧时上海有钱人以红笺帖招妓同观剧现象。

六

争奇斗巧费思量，创新奇情亦擅长；

山凤一班童子串①，翩翩歌舞共登场。

注释：

① 清同治年间上海的一家中型戏园。多童伶登台串戏。

七

二桂名园赌赛来①，一边收入一边开；

月楼风貌倌人②爱，不羡红妆浪半台③。

注释：

① 指清同治十一年初，丹桂和金桂轩两戏园为争聘名武生演员杨月楼而引起争讼

事。

② 此处泛指风流场中之女性。

③ 早期京班之花旦演员。

八

包定房间两侧厢[1]，倚花傍柳太猖狂；

有时点出风流戏，不惜囊中几个洋[2]。

注释：

① 旧时戏园观众席上设有小间包厢，戏资比普通座位为高。

② 旧时通用的货币为银元，又称洋钱。

九

轻薄言词指点工，《滚灯》《背凳》[1]太玲珑；

无端笑煞家婆态，春属谁家入座中。

注释：

① 《滚灯》、《背凳》：皆为演惧内怕妻者受罚故事的丑旦小戏。

十

鸿福[1]名优迥出群，眉梢眼角逗红裙；

飞舆竞说耒山凤，要看今朝唱《上坟》[2]。

注释：

① 昆腔戏班。

② 《小上坟》，丑旦小戏，唱柳枝腔。演刘禄景夫妇悲欢离合故事。

十一

戏园请客[1]小调停，酒席包来满正厅；

座上何多征战士，纷纷五品戴蓝翎。

注释：

① 旧时沪地上层社会假戏园请客，招伶陪筵侑酒或演剧助兴。

十二

案目朝朝送戏单[1]，邀朋且尽一宵欢；

倌人请客微分别，两桌琉璃高脚盏[2]。

注释：

① 旧时戏园中服役于演出经营的专职人员。

② 观众座上之盘盏，盛以瓜子果品待客。

沪 城 竹 枝 词

（同治十一年七月二十六日）

南仓熟眼人戏笔

十番如意九连环[①]，锣鼓声喧彻浦滩；

行近石桥[②]音调别，二黄高唱学京班。

注释：

① 十番，俗称“十番锣鼓”的民间器乐套曲。九连环指演奏时，更番次数甚多之意。

② 石桥：今陆家桥，又称老北门桥，桥西即租界地区。

续沪北竹枝词

（同治十一年七月初五）

慈湖小隐作

金丹二桂戏超群，满座簪缨未足云；

别有一番新点缀，风流强半拥红裙。

沪上游女竹枝词

（同治十一年八月二十六日）

嘉门晚红山人作

一

梨园子弟赛长安，赵瑟秦筝度曲难；

齐向碧阑干外坐，分明看戏惹人看。

二

荆钗布衣越风流，独步城隅秉烛游；

扮作女堂倌[①]样子，好听花鼓上茶楼。

注释：

① 旧时烟馆、酒楼、饭店等行业中之女服务人员。

沪 北 竹 枝 词

（同治十一年八月初七）

花川悔多情生作

一

丹桂茶园金桂轩，燕赵歌舞戏新翻；

人人争看齐称好，闲煞笙箫山雅园[1]。

注释：

① 晚清时期上海的昆班戏园。

二

周春奎曲妙通神，任七郎[1]还技出人；

新到争传韩桂喜，一时抹煞众群伦。

注释：

① 即任春廷。京剧早期武生演员，擅演《恶虎村》、《落马湖》，尤以《翠屏山》之耍六合刀最负盛名。

三

一出登场众伎收，徐陈李杜[1]数名流；

有人偏说寻常甚，毕竟输他杨月楼。

注释：

① 指老生徐岱云，青衣陈彩琳、李隶香，小生杜蝶云。

四

红旗赤帜将登台，鼓击三通疾如雷；

一阵花香香扑鼻，回头行过丽人来。

丹桂观剧词

（同治十一年十月二十三日）

龙湫旧隐作

一

仙乐如闻出帝京[1]，当筵高唱遏行云；

从今压倒昆山部，不数红墙玉笛声。

注释：

① 喻当时自帝京南来的京班戏。

二

捷于猿鹤轻于燕，角力争雄信足夸；

第一当推韩桂喜，掌中旋转如飞花。

三

惹得红妆共举眸，非关出局[1]也勾留；

乱余未断烟花种，看煞天津杨月楼。

注释：

① 旧时妓女应招离妓院外出应酬。

前洋泾竹枝词

（同治十二年五月初八）

吴门隐生作

共说京徽色艺优，昆山旧部请谁收[1]？

一枝冷落宫墙笛，白尽梨园少年头。

注释：

① 同治年间，徽班戏和北方京班大量来沪，使昆班戏相形见绌。

和沪北竹枝词

（同治十三年七月二十七）

忏情生录稿

一

才听箫管又筝琶，金桂轩多解语花；

为放京都大烟火，今宵人比昨宵加。

二

园开丹桂好行头，聒耳笙歌夜未休；

争擎红笺招彼美，纷纷来看《赵家楼》[1]。

注释：

① 武功繁重的武打戏，演济颠僧智斗华云龙故事。

沪上竹枝辞

（清·光绪末年）

沈秋舲编

丹桂名伶实在多，夏家兄弟[1]各专科；

小连生[2]擅文武戏，妩媚还推小子和[3]。

注释：

① 夏月恒、月珊、月润、月华兄弟。

② 潘月樵之艺名。

③ 即冯子和。

南市初开新舞台[①]，一班丹桂旧人才；

改良戏曲寻常事，灯彩谁家比得来。

注释：

① 我国第一家近代化演剧场所。1908年由夏氏兄弟与潘月樵创建于南市。

伶隐争夸汪笑侬[①]，悔从宦海卜遭逢；

做官做戏何分别，下得场来孰改容。

注释：

① 汪笑侬弃官从艺，致力于京剧改良，被誉为伶隐。

丹凤曾开男女班[①]，缘何禁止为防闲；

舞台奏技真能手，淫戏原来各自娴。

注释：

① 清光绪初年，丹凤茶园首开男女合演，不久，以"有伤风化"遭禁。

梨园竹枝词

桐庄

一

天蟾自昔称三艳，魁首而今数小衡[①]；

一块头牌朝上挂，风头压倒常春恒。

注释：

① 指刘小衡。

二

狸猫换出宋仁宗[①]，出世共谈孝肃公；

羡煞天蟾卖满座，两台丹桂都眼红[②]。

注释：

① 指《狸猫换太子》一剧。

② 共舞台与大舞台。

三

纷纷新戏排招亲，招罢子龙又孔明[①]；

更有佛徒猪八戒[②]，红鸾偏照出家人。

注释：

① 新编剧目《赵云招亲》、《诸葛亮订亲》。

② 指《猪八戒高老庄招亲》一剧。

上海竹枝词

（1932 年）

阳羡余槐青作

一

兵工厂接沪军营，革命风潮一夕惊；

可笑官场张楚宝，不如伶界小连生①。

注释：

① 辛亥革命军攻打上海制造局。潘月樵率伶界商团参战，总办张楚宝夜遁。

二

名士登坛演说长①，名伶演剧又登场②；

年华九十同称颂，南北双星酒一觞。

注释：

① 教育家、爱国老人马相伯。

② 京剧演员孙菊仙。

三

昆曲高腔妙绝伦，奇忠奇孝总传真；

无端剧本翻花样，不演名人演鬼神①。

注释：

① 指二十世纪二十年代后期上海各戏园竞相排演神话故事剧的戏剧现象。

后　　记

《中国戏曲志·上海卷》是《中国戏曲志》丛书的一个分卷，它分门别类地记述了元代以来至1982年为止，数百年间戏曲艺术在上海的发展和变化。

《上海卷》的编纂始于1985年，当年组建了编委会和编辑部。1986年9月在甘肃兰州会议上，与文化部全国艺术科学规划领导小组签订了议定书。此后就在《中国戏曲志》编委会和编辑部指导下，在上海市艺术科学规划领导小组和市文化局直接领导下，经过全体编志人员的共同努力，从搜集资料开始，经过初审、复审，到终审，前后历时九年，反复修改，几经增删，终于把这部一百五十万字的志书完整地呈献给读者。

根据上海的实际情况，《上海卷》的编纂，采取了"一步走"的办法，即从搜集资料，编制大纲到撰稿合成，均由《上海卷》编辑部统一担任。因人手不够，又聘请一些特邀编辑和特邀撰稿人，但不再设区、县一级的编辑部。编辑部设在上海艺术研究所，其成员多为该所研究人员，上海艺术研究所把此项任务纳入统一的工作计划，进行日常监督管理。

要编好志书，必须掌握充足的资料。上海是个近代化大都市，戏曲演出场所多，班社多，活动频繁，许多剧种的艺人都把上海作为谋生和锻炼技艺的场所，云集于此。上海戏曲界，无论在新剧目的编演，还是舞台艺术的革新，都常常开风气之先。近代以来，由于新闻出版事业的发达，有关戏曲活动的资料也十分丰富，但"多"也有多的麻烦，如何在浩如烟海的零散资料中，去粗取精，加以系统整理，则需要增加更多的工作量。我们首先进行普查和摸底，召开了一系列的调查会，进行了广泛采访，系统地查阅了多种报刊和戏曲著作，编辑了《申报》戏曲文章目录索引和戏曲演出广告目录。几年来经过反复调查，积累了第一手资料一千多万字，图片一千多张。于此同时，我们还编辑出版了《上海戏曲史料荟萃》六集共二百万字，收录了这些资料的一部分，以供作进一步深入研究和探讨。

通过采访和调查，我们发现了历史上曾盛极一时，现已绝迹于舞台的剧种"南方歌剧"，订正了一些原来不准确的说法，如过去一直认为"京剧"这一名称是辛亥革命前后在

上海产生的，但经查对有关材料，发现早在清光绪二年（1876）就在新闻报刊上出现了。此外在剧目、演出场所、人物传记等部分也都有一些新的发现，这些重要资料的发现和积累，为提高《上海卷》的质量，提供了有力的保证。

《上海卷》全体编志人员，为本书的最终出版付出了辛勤的劳动，做出了各自的贡献，同时在编志过程中，也得到上海市各级文化管理部门、史志研究机构、图书馆、博物馆、各戏曲院团、戏曲学校以及新闻媒体等，给予的热情支持和帮助，当本书即将出版之际，一并向他们致以衷心的谢忱。

《上海卷》是一项庞大的系统工程，由于我们水平有限，在全书体例的掌握、条目的设置、资料的甄别和取舍诸方面，必然存在很多疏漏和错误，希望专家和读者给予批评和指正。

《中国戏曲志·上海卷》编辑部

1995年10月15日

索　　引

条目汉字笔画索引

一　画

二　画

三　画

四　画

五　画

六　画

七画

八　画

九　画

十　画

十一画

十二画

十三画

十四画

十五画

十六画

十七画以上

条目汉字拼音索引

D

E

F

G

H

J

K

L

M

N

O

P

Q

T

W

X

Z